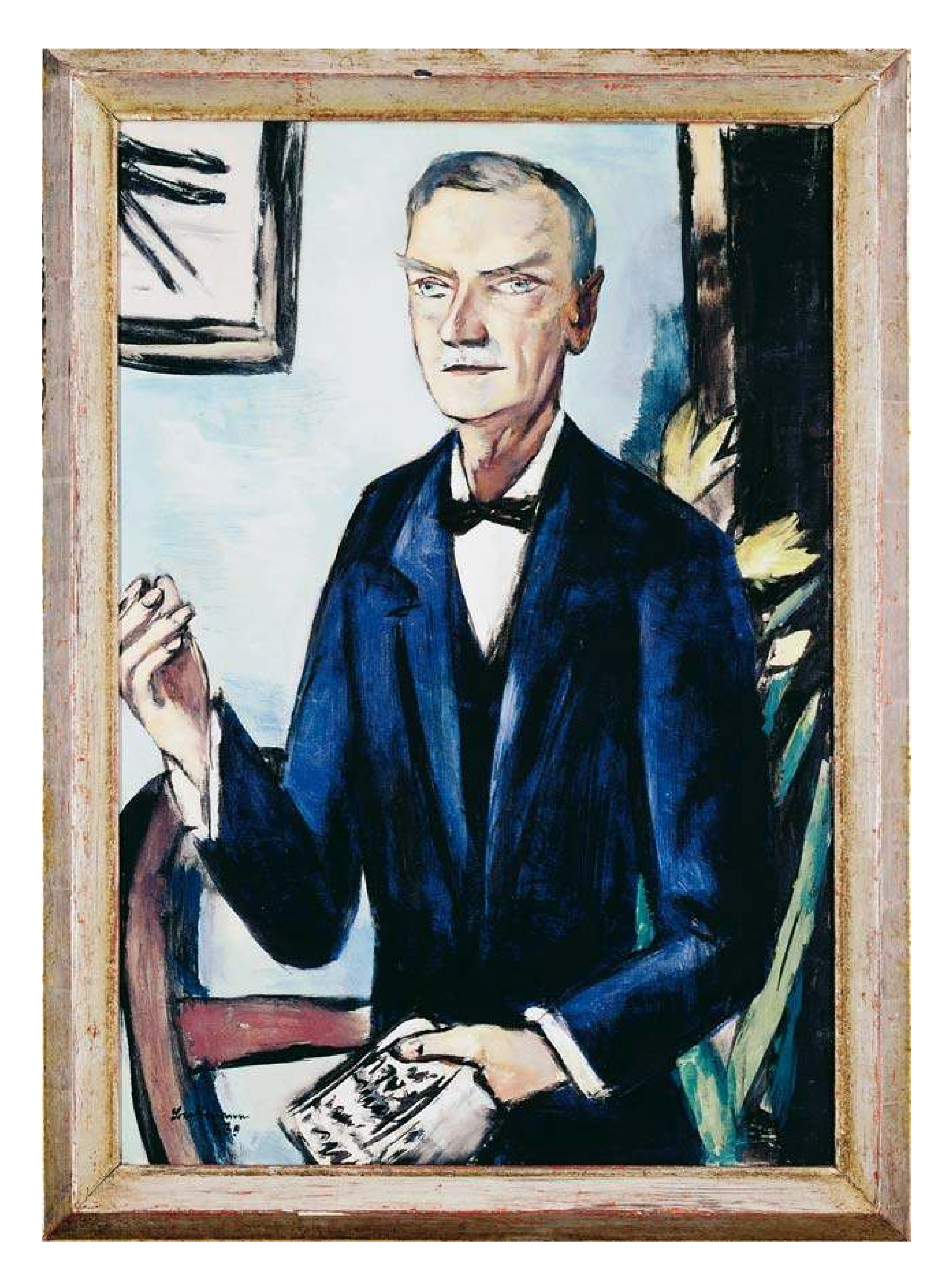
JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLER-GESELLSCHAFT

BAND LII 2008

WALLSTEIN

JAHRBUCH
DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT



Max Beckmann, Rudolf Binding
Öl auf Leinwand, 1935
(vgl. Frank Druffner, Das Porträt eines Herrenreiters.
Max Beckmann malt Rudolf G. Binding, S. 77-88)

JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

INTERNATIONALES ORGAN
FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

IM AUFTRAG DES VORSTANDS
HERAUSGEGEBEN VON
WILFRIED BARNER · CHRISTINE LUBKOLL
ERNST OSTERKAMP · ULRICH RAULFF

52. JAHRGANG 2008



WALLSTEIN VERLAG

INHALT

VORWORT

TEXTE UND DOKUMENTE

AUFSÄTZE

DISKUSSIONEN

BERICHTE

MARBACHER VORTRÄGE

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

* Die mit Asterisk * markierten Beiträge sind nicht Teil der Open-Access-Veröffentlichung.

VORWORT

AN UNSERE LESER, AN UNSERE ABBONNENTEN

Am 1. August 2006 trat die neue Rechtschreibung in Kraft; seit dem 1. August 2007 sind die Regeln für alle Schulen verbindlich. Bereits seit 2004 erscheinen die neu verfaßten Publikationen der DSG (Magazine, Kataloge usw.) in neuer Rechtschreibung. Hausintern gingen dieser Regelung intensive Diskussionen voraus. Beschlossen wurde die Einführung einer gemäßigten neuen Rechtschreibung, die sich an den Richtlinien der ZEIT orientiert und damit erkennbaren Unsinn wie »Leid tun« oder »allein stehende Mutter« nicht umsetzt, u. a. aus folgenden Gründen:

- Die neue Rechtschreibung ist die amtliche Rechtschreibung, die von den Zuwendungsgebern der DSG eingeführt und von ihnen sowie dem allgemeinen Publikum (Lesern und Museumsbesuchern) in allen Drucksachen des Deutschen Literaturarchivs erwartet wird (Publikationen, Pressemitteilungen, Ausstellungsbeschriftungen).
- Viele jüngere Autoren aus Literatur und Wissenschaft verwenden bereits seit längerem die neue Rechtschreibung.
- Auch Klassikertexte werden in den Schulen in neuer Rechtschreibung gelesen. Reclam beispielsweise hat bereits kurz nach Einführung der neuen Rechtschreibung fünfzig der wichtigsten Schultexte umgestellt; das künftige Marbacher Publikum wächst mit der neuen Rechtschreibung auf.
- Texte in historischer Orthografie bleiben selbstverständlich unangetastet, sollten aber nicht in bzw. von Texten in neuer *und* alter Rechtschreibung zitiert bzw. kommentiert werden.
- Auch die Verfechter der alten Rechtschreibung beherrschen diese inzwischen oft nicht mehr vollständig.
- Nachdem das Leitmedium der Reformkritik, die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, die im Jahr 2000 aus Protest zur alten Schreibweise zurückgekehrt war, seit Anfang 2007 die in den Schulen gebräuchliche Schreibweise verwendet, wäre das Festhalten an den alten Regeln ein falsches Signal.

Die Verwendung der alten Rechtschreibung bzw. das Nebeneinander von alter und neuer Rechtschreibung ist heute, ein Jahr, nachdem die Rechtschreibreform abgeschlossen ist, nicht mehr zu rechtfertigen und wäre überdies dem Auftrag der DSG nicht angemessen. Starrsinniger Isolationismus kann nicht die Linie unserer Institute sein. Deshalb bitten wir Sie höflich, Ihre Beiträge zum Jahrbuch der DSG künftig in neuer Rechtschreibung einzureichen.

Im Namen der Herausgeber und der Redaktion, U. R.

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-001 | CC BY-NC-ND 4.0

WELCHE AUSLANDSGERMANISTIK?

Einladung zu einer Diskussion

Weltweit lernen gegenwärtig fast 17 Millionen Menschen Deutsch als Fremdsprache, so gibt das Auswärtige Amt bekannt. 120.000 Lehrer unterrichten außerhalb der deutschsprachigen Länder das Fach Deutsch. 19.000 Hochschullehrer forschen und lehren an germanistischen Instituten. 12 Prozent aller Bücher weltweit erscheinen auf Deutsch, 160 Millionen Internetseiten sind in deutscher Sprache verfaßt. Damit belegt Deutsch den zweiten Rang gleich hinter Englisch, noch vor Japanisch, Spanisch und Chinesisch.[1] Die deutschen Forschungs- und Bildungsinstitute im Ausland tragen seit vielen Jahren erfolgreich zur Präsenz deutscher Kultur und Wissenschaft im internationalen Dialog bei.

Dies ist die eine Seite der Statistik. Vom Auswärtigen Amt in Auftrag gegebene Studien haben auch ermittelt, daß die Zahl der Deutschschüler in den letzten fünf Jahren um mehr als drei Millionen gesunken ist. Dies entspricht einem Rückgang um nicht weniger als 17 Prozent. Die deutschen Geisteswissenschaften und ihre Vertreter befinden sich in einem internationalen Wettbewerb um Ideen und um den Nachwuchs. Sie haben dabei manchen Standortnachteil, können aber auch mit überraschenden Vorzügen aufwarten – so mit der Betonung selbständiger Arbeit in der Lehrpraxis.[2] Der pauschale Ruf nach Subventionen und das Aufbegehren gegen Englisch als Wissenschaftssprache sind argumentativ zu schwach ausgestattet. Überzeugende, inhaltsreiche Angebote sind gefragt.

I

»Auslandsgermanistik«, sagt in dieser Situation der Wissenschaftsrat. Er empfahl unlängst dem Deutschen Literaturarchiv Marbach, die Beziehung zur auslandsgermanistischen Forschung und Lehre im Rahmen des Ausbaus der wissenschaftlichen Kooperationsbeziehungen weiter zu stärken: Ziel müsse sein, »die Literatur und Literaturwissenschaft in ihrer interkulturellen oder internationalen Dimension deutlich sichtbarer zu machen und die Bedeutung der Auslandsgermanistik zu unterstreichen.«[3] Welche

[1] Vgl. die Angaben des Auswärtigen Amts: http://www.auswaertiges-amt.de/diplo/de/Aussenpolitik/KulturDialog/Sprache/DeutscheSprache.html (08.11.2006).

[2] Vgl. Sandra Richter, Vorbild in der Krise, in: Die Zeit vom 19. Juni 2008, S. 63.

[3] Die Stellungnahme des Wissenschaftsrats vom 13. Juli 2007 ist unter http://www.wissenschaftsrat.de verfügbar.

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-002 | CC BY-NC-ND 4.0

Auslandsgermanistik, so wird man nachfragen. Gerade ein Archiv weiß um die historischen Ausdifferenzierungsprozesse, um die großen nationalen und regionalen Unterschiede. In Marbach hat die Auslandsgermanistik einen besonderen Stellenwert – dies nicht nur wegen der engen Verbindungen zur Literaturgeschichte der Emigration und aufgrund der germanistikgeschichtlichen Sammlungen. 27 Prozent der Marbacher Gastforscher, Stipendiaten und Sommerschüler kamen 2007 aus dem Ausland. Die Empfehlungen des Wissenschaftsrats zielen auf die Vertiefung der internationalen Zusammenarbeit, auf den Ausbau der Förderprogramme.

Noch einmal gefragt also: Welche Auslandsgermanistik? Zugegeben: Auf den ersten Blick ist die Aufgabe der Germanistik nirgendwo so klar gestellt wie außerhalb des deutschen Sprachgebiets: Geht es nicht um Vermittlung der deutschen Sprache und Literatur, um die Entwicklung von Kompetenzen im Dialog mit anderen Sprachen und Literaturen? In der »Auslandsgermanistik« scheint noch einmal integral versammelt, was in der Gründungsphase des Fachs zusammenfiel und was sich in Deutschland, Österreich und der Schweiz in eigenständige Einrichtungen und Lehrpläne aufgegliedert hat.

Auf den ersten Blick, wie gesagt. Daß der Kollektivsingular »Auslandsgermanistik« höchst diverse Institutionen und Programme weltweit zusammenfaßt, ist aus den innerfachlichen Debatten der vergangenen Jahre bekannt – in der »Internationalen Vereinigung für Germanistik« (IVG) und im Fachverband Deutsch als Fremdsprache, im *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, in fremdsprachendidaktischen Publikationen und den Jahrbüchern der einzelnen Auslandsgermanistiken; ebenso aus den Statistiken der großen Förder- und Vermittlerorganisationen – des DAAD, der Alexander-von-Humboldt-Stiftung, des Goethe-Instituts, des Instituts für Auslandsbeziehungen. Unter dem Dach der »Auslandsgermanistik« muß die Sprachdidaktik ebenso ihren Platz finden wie die Landeskunde, die Literaturwissenschaft und Ideengeschichte ebenso wie die Mediävistik und Linguistik. Ein Bruchteil der deutschen Studiengänge im Ausland ist der deutschen Literatur gewidmet, vielmehr handelt es sich, von A wie Architektur bis Z wie Zahnmedizin, um Anbahnungs- und Verstetigungsmaßnahmen der wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Zusammenarbeit. Umgekehrt findet die internationale Spitzenforschung, welche die deutsche Literatur angeht, zu wichtigen Anteilen außerhalb der deutschen Abteilungen statt – in der Philosophie, der Geschichte, der Soziologie, der Kunstgeschichte.

Die »Auslandsgermanistik« hat die Debatten zur »Nationalkultur« und zur Sprachpolitik, die mit ermüdender Regelmäßigkeit im Inland geführt werden, mit den wissenschaftlichen Werkzeugen der vergleichenden Ana-

lyse dekonstruiert. Sie hat den Transfer und die Übersetzung, die dialogische Dynamik und die philologische Partikularität als wissenschaftliche Leitprobleme entdeckt.[4] Und sie hat nicht erst unter den Bedingungen von globalem Austausch und Migration mit dem Fach, wie es im Inland vertreten ist, mehr gemeinsam als die Germanistik in Deutschland, Österreich und der Schweiz glauben machen wollte.

Die Konfliktlinien verlaufen längst nicht mehr zwischen den emphatischen Nationalphilologien, sondern zwischen starken Forschungsprogrammen und praxisorientierten Schulungskonzepten. Wer mit Germanisten Frankreichs oder Großbritanniens spricht, dem steht die Defensivsituation lebhaft vor Augen. German Departments in Westeuropa und Nordamerika befinden sich vielfach in einem Schrumpfungsprozeß, sehen sich von der Schließung, der Zusammenlegung, der Umbenennung, der gegenständlichen und methodischen Entkernung bedroht. Europäische Studiengänge, die in schulischer Disziplin auf die ökonomische Praxis innerhalb der Union vorbereiten, verbuchen freigesetzte Ressourcen auf ihren Konten. Während in Deutschland noch von »Auslandsgermanistik« die Rede ist, scheint sie an vielen Stellen längst zugunsten anderer Formationen das Feld geräumt zu haben.[5]

Aber wie steht es um die alten und neuen Institute in Osteuropa, Afrika, Südamerika und Ostasien, die ein enormes Entwicklungspotential unter Beweis stellen – ihrerseits mit enormer Binnendifferenzierung, welche von hochentwickelter Goethe-Forschung in Japan bis zum nicht weniger Respekt einfordernden Sprachkurs in Kabul reicht? Während sich die entwicklungspolitische Linie weiter nach Osten, zum Schwarzen Meer, zum Kaukasus, zum Hindukusch verschiebt, eröffnen sich Förderanliegen erneut auch in Mittelosteuropa, wo, zwanzig Jahre nach dem Fall des Eisernen Vorhangs, staatliche und stiftungsfinanzierte Übergangsprogramme auslaufen, obwohl gerade hier, in Polen, in Tschechien, in Ungarn die Kompetenzen im Umgang mit deutscher Sprache und Literatur aus der Komplexität der Nähe heraus gefragt sind.

Besteht die Aufgabe einer Auslandsphilologie im Sprachmarketing oder in der Entwicklung von Differenzbewußtsein? In der Pflege eines exotischen Bildungsprivilegs oder in der Bereitstellung von Kommunikationsexpertise? Ist Verständnis ein Lernziel oder Verstehen das offene Problem? Könnte nicht gerade in der Arbeit an den höchst unterschiedlichen und

[4] Vgl. Christoph König zum Potential Europäischer Philologien, in: Geschichte der Germanistik 32/32, 2007, S. 5-10.

[5] Vgl. den Beitrag zur britischen Germanistik von Rüdiger Görner in der Geschichte der Germanistik 33/34 (erscheint 2008).

höchst wechselvollen Geschichten der vielen Auslandsinstitute, die vom imperialen Scheitern und politischer Kompromittierung über die vielfältigen Verflechtungen mit Emigrantentraditionen im 20. Jahrhundert bis hin zur Erfindung der Kulturwissenschaften reichen, Potential für Konstituierungsbewußtsein liegen? In der Arbeit an den faszinierenden Verzögerungen, den erhellenden Verschiebungen im Kanon? Anhaltspunkte genug für eine Positionsbestimmung, die nicht mehr aus dem strukturellen Defizit heraus argumentiert, sondern aus dem Reichtum des Wissens um Unterschiede?

II

Die Frage nach der »Auslandsgermanistik« ist, nach allen Befunden und Bestandsaufnahmen der vergangenen Jahre, eine politische: Welche »Auslandsgermanistik« ist gemeint, welche wäre wünschenswert? Die Frage richtet sich an alle Forschenden und Entscheidenden, die auswärtige Wissenschaftspolitik konkret gestalten – an die großen Förderorganisationen, aber auch an die einzelnen universitären Institute und Forschungsbibliotheken, an Dozenten und Fachreferenten. Wer nachfrageorientiert antwortet, wird den Mut zum Eingeständnis aufbringen müssen, daß ein Ingenieur oder Mediziner, der Deutsch lernt, um in der internationalen Lehre, Forschung und Entwicklung seine Chancen zu erhöhen, keine hochspezialisierte Philologie braucht, sondern eine effiziente Sprachdidaktik und ein klug konzipiertes Lehrbuch zur deutschen Kulturgeschichte. Wer hingegen angebotsorientiert antwortet, der wird selbstbewußt, aber auch selbstkritisch einschätzen dürfen, daß ein deutsches Institut im Ausland oder ein Stipendienprogramm für Auslandsgermanisten nicht bloß auf Entwicklungen reagieren, sondern auch eigene Anreize bieten, Interessen stimulieren, Qualitätsmaßstäbe setzen kann. Wenn es im angelsächsischen Bereich nicht mehr ohne weiteres gelingt, deutsche Literatur von der Sprache her zu unterrichten, könnte nicht, wie bereits erfolgreich praktiziert, der Weg von der Komparatistik oder von der Ideengeschichte her doch wieder zur Sprache hinführen? Kultur- und bildungspolitische Signale können auch für die Wissenschaftspolitik ermutigend sein: Eine Kernaufgabe der deutschen Außenpolitik ist die auswärtige Kultur- und Bildungspolitik. Der Kulturhaushalt des Auswärtigen Amts ist in diesem Jahr um 15 Prozent auf 658 Millionen Euro gewachsen, Goethe-Institute, die vor kurzem noch die Schließung fürchten mußten, dürfen wieder auf Ausbau hoffen.

Welche Auslandsgermanistik? Die Frage richtet sich vor allem an die außerhalb des deutschen Sprachgebiets tätigen Germanisten selbst. Was

»Auslandsgermanistik« ist, entscheidet sich am Ende nicht in den Hauptquartieren der Wissenschaftsberatung und der Modulentwicklung, sondern in der scheinbaren Peripherie, in den Metropolen und den unzähligen kleinen Universitätsstädten, in denen immer noch oder wieder deutsche Sprache, Literatur und Kultur studiert werden. Der ethnologische Blick hat sich umgekehrt: Von europäischen Außenposten, von denen aus einst fremde Kulturen beobachtet werden sollten, wird eine europäische Provinz lebhaft beobachtet. Die Frage lädt dazu ein, die Unübersichtlichkeit als Komplexitätsgewinn zu begreifen; einen Moment lang nicht über die weiter sinkende Zahl der Deutsch lernenden Schüler in der französischen Sekundarstufe nachzudenken, sondern über die Dynamik einer Literatur- und Sprachwissenschaft, Kultur- und Ideengeschichte, die weit über die Universitäten hinaus in die Schulen, in die Übersetzung, in die politische Kritik und die lebendigen Kunstszenen hineinpulsiert und umgekehrt Impulse empfängt, rückübersetzt.

Marcel Lepper

Archive wissen um die Anziehungskraft des unikalen Dokuments, der sprachlichen Eigenheit, des unverwechselbaren Schriftzugs. Der Marbacher Campus mit Bibliothek, Archiv, Museen und Collegienhaus bietet Gastwissenschaftlern und Stipendiaten aus aller Welt einzigartige Forschungsmöglichkeiten. Kosmopolitisch sind die Nachlässe selbst, sind ins mehrfache Exil und wieder zurück gereist, sind angereichert mit Quellen aus einer Vielzahl lebender Sprachen. Darum greift das Deutsche Literaturarchiv Marbach gern die Anregung des Wissenschaftsrats auf, sich verstärkt der Auslandsgermanistik anzunehmen. Marcel Lepper, Leiter der Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik und Referent für das Wissenschaftliche Programm, gibt die Frage an unsere Leser, an Autoren, Wissenschaftler, Kulturpolitiker und Kritiker im Aus- und Inland weiter: Welche »Auslandsgermanistik« wäre wünschenswert? Ein internationales Jahrbuch wie das der Deutschen Schillergesellschaft empfiehlt sich als Forum einer Diskussion, die nicht nur unter Germanisten und Kulturpolitikern, sondern auch mit Sprach- und Kulturwissenschaftlern, mit Bildungspolitikern, Lehrern und, nicht zuletzt, Schülern zu führen ist: Sie haben das Wort.

U.R.

TEXTE UND DOKUMENTE

HELMUTH MOJEM

MIT SCHILLER FÜR DIE FREIHEIT

Wilhelm Hauffs Bearbeitung von *Wallensteins Lager*

Wilhelm Hauff lebt im heutigen Bewußtsein vor allem als klassischer Märchendichter. Doch weist sein Werk, trotz der Kürze der Zeit, in der es geschaffen wurde, wesentlich mehr Facetten auf. Zu nennen ist der Romanschriftsteller (*Lichtenstein*), der Novellist (*Jud Süß*, *Das Bild des Kaisers*), der Satiriker und Parodist (*Mitteilungen aus den Memoiren des Satan*, *Der Mann im Mond*). Das alles sind, so sonderbar dies bei einem klingt, dem nicht einmal die Vollendung des 25. Lebensjahrs vergönnt war, Werke der reiferen Periode, erschienen in rascher Folge in den Jahren 1825 bis 1827. Davor, im Zeitraum 1821/24, einer Phase tastenden Beginnens, ist Hauffs schriftstellerische Produktion allein den studentischen Kontexten verhaftet, die zugleich seine Lebenswelt bildeten. Die aus jenen Jahren herrührenden Schriften dürften demgemäß heute kaum noch bekannt sein: *Briefe eines auf der Universität zu Tübingen befindlichen Mädchens an eine gute Freundin in Stuttgart*, allerlei patriotische Gedichte, ein komisches Versepos schließlich, *Die Seniade*.[1]

Die Lektüre dieser Texte ist für einen gegenwärtigen Leser sicherlich voraussetzungsreicher als die der weniger zeitverhafteten späteren Werke, und insbesondere im Feld der Lyrik, wo Hauff bis auf seine zwei kanonisch gewordenen Gedichte *Morgenrot* und *Steh ich in finstrer Mitternacht* dann doch ziemlich epigonal geblieben ist, auch nicht immer lohnend. Anderes aus dieser Werkgruppe kann aber sehr wohl Interesse auch über die bibliographische Dokumentation hinaus beanspruchen, ja offenbart durchaus Witz und ästhetische Qualitäten. Dies gilt meines Erachtens auch für die vorliegende Parodie, obwohl sie bislang von den Editoren eher abschät-

[1] Die in den letzten Jahren erschienene Literatur zu Hauff – repräsentativ dafür sind zwei Sammelbände: Wilhelm Hauff, Aufsätze zu seinem poetischen Werk, hrsg. v. Ulrich Kittstein, St. Ingbert 2002; Wilhelm Hauff oder Die Virtuosität der Einbildungskraft, hrsg. v. Ernst Osterkamp, Andrea Polaschegg u. Erhard Schütz, Göttingen 2005 – beschäftigt sich kaum mit den Werken dieser Phase. Kursorische Aufschlüsse darüber erhält man allenfalls in den weiter unten im Vorfeld der Erläuterungen zu Hauffs angeführten biographischen Arbeiten. Dort ist die nachfolgend mit Kurztitel zitierte Literatur vollständig nachgewiesen.

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-003 | CC BY-NC-ND 4.0

zig behandelt wurde; darüber hinaus sah ohnehin niemand einen Anlaß, sich mit ihr zu beschäftigen. Die heute maßgebliche Ausgabe urteilt: »Es handelt sich hierbei um eine teilweise recht sklavisch am parodierten Textvorwurf klebende Nachahmung der Auftritte 3, 5 und 6 von Schillers ›Wallensteins Lager‹; ganze Textpassagen kehren bei H. fast wörtlich wieder.«[2] Diese Einschätzung konnte sich allerdings allein auf das bislang bekannte Bruchstück stützen, das erstmals 1902 von Hans Hofmann veröffentlicht und seither in den Werkausgaben nachgedruckt wurde.[3] Nun erlaubt die vollständige Publikation des Textes eine grundsätzliche Neubewertung.

Das bereits länger bekannte Fragment kam vor mehr als hundert Jahren mit dem Nachlaß Wilhelm Hauffs in das Schillermuseum nach Marbach. Die sehr viel umfangreichere Ergänzung dazu, oder mit anderen Worten, das Hauptmanuskript, tauchte, obwohl Hauff, anders als viele seiner Dichterkollegen, kein Pfarrerssohn war, dann doch wenigstens auf dem Dachboden eines schwäbischen Pfarrhauses auf, wo es wohl durch die Wirren des Zweiten Weltkriegs hin verschlagen wurde. Nicht in irgendeinem Pfarrhaus, vielmehr im Geburtshaus Wielands in Oberholzheim bei Biberach, was eine schöne Kapriole der Literaturgeschichte darstellt.

Daß die beiden Teile zusammengehören, ist offensichtlich; bei dem früher schon publizierten Fragment, das sich auf einem separaten Doppelblatt erhalten hat, handelt es sich wohl um die Neufassung einer von Hauff aus dem zusammengehefteten Hauptmanuskript entfernten Passage, die stattdessen darin eingefügt werden sollte – zumindest machen dies die gedrängte Schreibweise am Ende des separaten Blattes (zwei Verse in einer Langzeile) und ein Zusatz auf dem anschließenden Blatt des Hauptmanuskripts oberhalb der eigentlichen Textfortsetzung wahrscheinlich. Wieso die beiden Manuskriptteile getrennt überliefert wurden, ist allerdings nicht festzustellen.

Bei diesem nunmehr vollständig vorliegenden Stück handelt es sich zweifellos – es ist auf das Jahr 1821 datiert – um Wilhelm Hauffs Erstling; allenfalls einzelne Gedichte sind von ihrer Entstehung her früher anzusetzen. Hauff befand sich damals wohl im dritten Studiensemester, denn vereinzelte Anspielungen im Text (etwa auf einen Ausflug nach Hechingen, der realiter im Sommer 1821 stattfand) lassen vermuten, daß die Abfas-

[2] Wilhelm Hauff, Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 3, S. 474. Gerade die parallele Lektüre der beiden Stücke erlaubt es, den Reiz der Parodie vollständig auszuschöpfen. Im übrigen vgl. man zu dem Phänomen der wörtlichen Übernahme von Textpassagen die Erzählung von Jorge Luis Borges: Pierre Menard, Autor des Quijote.

[3] Hofmann, Wilhelm Hauff, a.a.O., S. 270-273; Wilhelm Hauff, Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 3, S. 320-322.

sung des Stücks in der zweiten Hälfte, wahrscheinlich sogar erst gegen Ende dieses Jahres erfolgte. Doch weder davor noch danach findet sich eine Erwähnung der *Wallenstein*-Parodie in Hauffs Korrespondenz oder in den Memorabilien der ihm gewidmeten studentischen Stammbuchblätter, die eine Aussage darüber erlaubte, ob das Stück in seinem Freundeskreis je vorgelesen oder gar aufgeführt wurde. Lediglich ein Stammbucheintrag vom Frühjahr 1823, der auch die *Seniade* anführt, erinnert unter dem Datum des 7. März an »Wallensteins Lager auf dem Schloß«, doch ist es sehr zweifelhaft, ob diese Notiz etwas mit Hauffs *Burschenleben* zu tun hat, zumal sie zeitlich nicht recht paßt.

Weitaus eher ist eine Lesung des Schillerschen Urtextes anzunehmen, denn *Wallensteins Lager* war in burschenschaftlichen Kreisen, die sich leicht mit dem prägnant hervortretenden Standesbewußtsein und dem ungebärdigen Freiheitsverlangen der Soldaten identifizieren konnten, äußerst beliebt. So führten Tübinger Studenten am 11. Februar 1826 – also schon nach Hauffs Studienzeit –, just zu einem Zeitpunkt, als sie unter besonders scharfer staatlicher Beaufsichtigung standen, das Stück mit großem Erfolg öffentlich auf, worauf sich Teile der verbotenen Burschenschaft in einer sogenannten Republik Friedland neu konstituierten.[4] Aus jener Zeit dürfte auch die lateinische Übersetzung von *Wallensteins Lager* stammen, die Gustav Griesinger, ein an der Aufführung maßgeblich Beteiligter, im Jahr 1830 publizierte.[5] Derselbe Griesinger, der bei späteren Zusammenkünften der ehemaligen Studiengenossen stets launige, anspielungsreiche Festgedichte zum Besten gab, griff auch Hauffs Einfall auf – so er ihn denn kannte –, für den Schillerschen Kapuzinerprediger den Universitätspedell zu setzen, zog also die Parallele Soldaten / Studenten gleichfalls aus, wenn auch in reichlich banaler Weise.[6] Doch konnte er sich dabei nicht nur auf die bei Hauff vorgegebene, wenn auch kaum ausgestaltete Konstellation beziehen, sondern – abermals seine Kenntnis davon vorausgesetzt – sogar auf eine vollständig durchgeführte *Parodie der Capucinerpredigt in Wallensteins Lager*, die ungefähr gleichzeitig mit Hauffs Stück entstanden sein dürfte und anders als dieses sogar gedruckt wurde; eine wohl in Erlangen verfaßte, anonyme *Studentenpredigt*, die gewissermaßen als Ersatz für die Lücke in Hauffs Text im Anhang dargeboten wird. Wie sehr sich dieser prominente Abschnitt des Schillerschen Dramas, der ja seinerseits eine Abraham a Sancta Clara-Parodie ist, für satirische Bearbeitungen eignet,

[4] Schmidgall, Die alte Tübinger Burschenschaft 1816 bis 1828, a.a.O., S. 146.

[5] Friedrich v. Schiller's Wallensteins Lager ins Lateinische übersetzt mit gegenüberstehendem deutschen Text von Gustav Griesinger, Tübingen 1830.

[6] [Gustav Griesinger], Des Pudels Gruß an seine ehemaligen Musensöhne, Stuttgart [1869]; auch in: Griesinger, Fuimus Troes, a.a.O., S. 89-100.

belegen zudem gleich drei politische Adaptionen aus dem Jahr 1848.[7] Indessen ist allen diesen Parodien gemeinsam, daß sie sich eben lediglich die Kapuzinerpredigt als Muster nehmen. Dagegen ist mir kein Text bekannt, der, wie dies bei Hauffs *Burschenleben* der Fall ist, eine Kontrafaktur des gesamten Stücks versuchte. Dieser Zug verschafft seiner Parodie einen größeren Geltungsanspruch, eine umfassendere Bedeutsamkeit, die sich über bloßen Studentenjux oder punktuelle Satire erhebt.

Ein gemeinsames Element aller hier in Rede stehenden Schiller-Bearbeitungen ist hinwiederum, daß es sich um keine aggressiven Parodien handelt, die die Bedeutung oder Gestaltung der Vorlage in Frage stellen, gar lächerlich machen würden. Im Gegenteil, sie ziehen allesamt ihre Komik aus der Differenz des Parodientextes zu dem als kanonisch erachteten und als allbekannt vorausgesetzten Urtext. Diese Komik entsteht bei Hauff aus der prinzipiellen Umsetzung der soldatischen Szenen ins studentische Milieu, wobei sich Parallelen sowohl wie auch Abweichungen ergeben, die beide zum Lachen reizen können. Dies mag durch eine mehr oder minder alberne Einzelanspielung erfolgen, wenn etwa statt der drei Schillerschen »sich sauber tragenden scharfen Schützen«[8] drei Kloster-Novizen auftreten und auf die vorgeschriebene und allseits verhaßte Stiftstracht angespielt wird. Oder wenn es bei Schiller heißt: »pflegt der Feldherr zu sagen« (S. 37), bei Hauff aber: »pflegt Doctor Bengel zu sagen«. Dies kann aber auch in Form einer umfassenderen Gegenüberstellung geschehen, wenn etwa das Hin und Her des Ersten Jägers zwischen den Fronten und die Spezifika seiner Stationen bei den verschiedenen Armeen und Feldherren mit der Studienlaufbahn Wurms und den Eigenarten der von ihm besuchten Universitäten ins Verhältnis gesetzt werden. Eine solche Parallele führt auf die Grund-Analogie zwischen den beiden Stücken: was bei Schiller die auf ihren charismatischen Feldherren bezogene Soldatengemeinschaft darstellt, die sich durch ihren strikten Gegensatz zu allem Nicht-Militärischen definiert, ist bei Hauff die Gemeinschaft der Studenden oder vielmehr der Burschen, die sich durch ihren strikten Gegensatz zu allen Nicht-Studenten kennzeichnet. Das tertium comparationis ist der jewei-

[7] Wolfgang Hecht, Kapuzinerpredigt und Tell-Monolog als politische Zeitsatire auf Berliner Flugblättern von 1848, in: Goethe-Jahrbuch 22, 1960, S. 112-134.

[8] Friedrich Schiller, Sämtliche Werke (Berliner Ausgabe), Bd. 4, Wallenstein. Maria Stuart. Die Jungfrau von Orleans, hrsg. v. Jochen Golz, Berlin 2005, S. 16. Bei Zitaten aus *Wallensteins Lager* erscheinen künftig die Seitenzahlen in Klammern nach dem Text . Anders als die Nationalausgabe bringt die Berliner Ausgabe den Text des Erstdrucks, so wie er Hauff wohl vorgelegen hat.

lige Korpsgeist, das Dazugehörigkeitsgefühl, sowie das überschäumende Bekenntnis zu unbürgerlicher Freiheit.[9]

Zur eher äußerlichen Selbstdarstellung dieser beiden Gruppierungen dienen (bei Schiller wie bei Hauff) einige Milieuszenen, die zur Handlung rein gar nichts beitragen, wohl aber Atmosphäre und Kolorit schaffen. Es sind dies bei Schiller zunächst die Auftritte 1, 3 und 5. Der Bauer mit seinen falschen Würfeln, die Übertölpelung des Kroaten, die Szene mit der Marketenderin – dies alles wäre strenggenommen für den dramatischen Fortgang des Stücks entbehrlich, spielt doch keines der dort vorkommenden Ereignisse später noch irgendeine Rolle. Selbstverständlich haben diese Szenen expositorische Funktion, doch weniger im Hinblick auf den später virulenten Konflikt Wallensteins mit dem Kaiser, vielmehr dienen sie allein der Konturierung jener soldatischen Gemeinschaft, die Wallensteins Machtbasis bildet. Die Exposition des Zentralkonflikts leisten alternierend die Szenen 2 und 4, bevor mit der 6. Szene eine neue Ebene erreicht wird. Nach der Außenansicht der Armee folgt nun die Darlegung ihrer inneren Verfassung, tritt ihr Selbstverständnis zutage. Dies definiert sich einerseits im abschätzigen Verhältnis zu Außenstehenden, den Nicht-Soldaten, was ja bereits – in umgekehrter Perspektive, aus der Sicht des Bauern – im 1. Auftritt anklingt. Nun geht es aber im freundschaftlichen Wettstreit zwischen dem Wachtmeister und den Jägern darum, was das Eigentliche des Soldatenstandes, den Wesenskern der Armee ausmache.[10] Als erstes wird der Bezug auf den charismatischen Feldherrn, auf Wallenstein genannt, dem jedoch rasch das Kriterium der Freiheit, der gegenbürgerlichen, individuellen Unabhängigkeit an die Seite tritt, was sich schließlich beides zwanglos vereint, da Wallenstein für sich die gleiche Autonomie gegenüber dem Kaiser geltend macht, wie seine Soldaten sie gegenüber den zivilen Verhältnissen beanspruchen. In der Konsequenz dieses Selbstverständnisses liegt freilich der Konflikt mit dem Kaiser beschlossen, um den es nachfolgend gehen wird, und in diesem Zusammenhang ist auch die Dämonisierung Wallensteins zu sehen, die hier allmählich ihren Ausgang nimmt und die ihn als Gegenspieler, als Antagonisten markiert:[11] »Ein Reich von Soldaten wollt er gründen,|Die Welt anstecken und entzün-

[9] Vgl. dazu Gerhard Kaiser, Wallensteins Lager. Schiller als Dichter und Theoretiker der Komödie, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 14, 1970, S. 323-346; Peter Michelsen, Korpsgeist und Ehre. Über Friedrich von Schillers »Wallensteins Lager«. in: Ungesellige Geselligkeit. Festschrift für Klaus Manger, hrsg. v. Andrea Heinz, Jutta Heinz u. Nikolaus Immer, Heidelberg 2005, S. 157-164.

[10] Vgl. dazu das *Wallenstein*-Kapitel in: Walter Hinderer, Von der Idee des Menschen. Über Friedrich Schiller, Würzburg 1998, S. 253-332, insbes. S. 283 u. 287 (zuerst 1980).

[11] Kaiser, Wallensteins Lager, a.a.O., S. 324f.

den, | Sich alles vermessen und unterwinden –« (S. 25). Der 7. Auftritt wäre wieder als Milieuszene zu rubrizieren, doch zeigt das auf Wallenstein hinzielende Fortuna-Motiv und die Anspielung des Wachtmeisters – »Ist nach dem Kaiser der nächste Mann, | Und wer weiß, was er noch erreicht und ermißt, *pfiffig*, | Denn noch nicht aller Tage Abend ist.« (S. 28f.) –, daß das von dem Wachtmeister vor dem Rekruten angestimmte Hohelied auf die soldatische Gemeinschaft schon seine Funktion innerhalb des politischen Zentralkonflikts hat. Als Gegenrede hierzu dient die Kapuzinerpredigt der 8. Szene mit ihrer Verteufelung von Armee und Feldherr, der die 9. Szene noch ein weiteres Element der Dämonisierung Wallensteins, nun wieder positiver gesehen, hinzufügt. Der 10. Auftritt hat wieder nur rein illustrierende Funktion, bis im umfangreichen 11. Auftritt dann der eigentliche Konflikt des Stücks verhandelt wird.

Der Aufbau von Hauffs Text folgt naturgemäß der Schillerschen Vorlage, wobei leichte Kürzungen vorfallen. Die den Szenen 1, 3 und 5 entsprechenden Passagen sind genauso äußerlich beschreibend wie bei Schiller (Pferdeverleiher, Kartenspiel, Wirtinnenszene); das im 2. Auftritt von *Wallensteins Lager* angedeutete Autonomiestreben des Titelhelden gegenüber dem Kaiser findet bei Hauff seine Entsprechung in den studentischen Bestrebungen nach Emanzipation oder vielmehr in ihrem Kampf gegen deren Unterdrückung, der 1819 einsetzenden Demagogenverfolgung. Die Reprise dieser Thematik in Schillers 4. Auftritt fehlt bei Hauff.

In voller Analogie zu Schillers Soldaten entwickeln jedoch die Hauffschen Studenten ihr genuines Selbstverständnis, das sich gleichfalls als ein allem Philistertum feindlicher Korpsgeist ausweist. Der Bezug auf den charismatischen Feldherrn entfällt, da ja das Burschenwesen streng demokratisch organisiert ist und eine Führungsfigur somit entbehrlich erscheint. (Man erinnere sich an die im Anschluß an die *Wallenstein*-Aufführung von 1826 von den Studenten gegründete *Republik* Friedland.) Diesem Umstand sind wohl auch die Kürzungen Hauffs geschuldet, wo immer es bei Schiller um die Dämonisierung Wallensteins geht. Daß er dabei auch dem rhetorische Glanzstück der Kapuzinerpredigt, die eine komische Gegenansicht der Soldatengemeinschaft bietet, ausgewichen ist und ihr nur einen kurzen Auftritt des Universitätspedells entgegengesetzt hat, leuchtet dramaturgisch nicht ein und bleibt bedauerlich.

Statt des Wallenstein-Bezugs findet sich bei Hauffs Burschengemeinschaft ein eher vager Rekurs auf den »ächten Burschengeist«, die »alte Sitte«, den »ächten Sinn«, welche Floskeln aber alsbald, wieder in Parallele zu Schiller, durch die Feier der außerbürgerlichen Freiheit, der individuellen Autonomie überdeckt werden. Und dazu tritt schließlich noch ein inbrünstiger und hoffnungsfroher Patriotismus liberaler Prägung:

Und die Vaterlandslieb uns im Herzen flammt,
Vom Himmel her unsre Freiheit stammt!
Was scher' ich mich einst um Philistersdienst,
Was bringt mir Sclavenzucht für Gewinnst.
O! was könnte dem Burschen gelingen!
Ach wie Herrliches könnt er vollbringen,
Wenn man ein Reich von Burschen thät gründen.
Wären wir fest verbunden, Hand in Hand,
Die Welt könnten wir ansteken und entzünden,
Uns alles vermessen und unterwinden,
Und gründen ein freies Vaterland.

Ebenso wie bei Schiller ist spätestens hier ein Punkt erreicht, an dem die Selbstdarstellung der Gemeinschaft nachhaltig das Gebiet des Politischen berührt, worauf in beiden Fällen die gleiche Reaktion erfolgt: »Still! Wer wird solche Worte wagen!« (S. 25) Diese Worte gewagt zu haben oder anders, die Aktivierung und Aktualisierung des freiheitlichen Potentials in *Wallensteins Lager* im studentischen Kontext des Jahres 1821, also der Phase der Karlsbader Beschlüsse, – dies scheint mir das eigentlich Bemerkenswerte an Hauffs *Burschenleben* zu sein. Die nachfolgende Rekrutenszene bringt mit der Erwähnung Napoleons und Blüchers die Freiheitskriege und damit die Gründungsphase der Burschenschaft in Erinnerung; die anschließenden Passagen verbleiben dann wieder im eher Äußerlichen, bevor im letzten Teil des Stücks – analog zu Schillers 11. Auftritt – die eigentliche Intrige erfolgt, der Konflikt Gestalt annimmt. Beidesmal gibt es einen Anschlag von Oben: hier soll die Armee zerstreut und damit Wallenstein seine Machtbasis genommen werden, dort wird ein Kneipenverbot für die Studenten erlassen. Auf den ersten Blick eine unangemessene, eine komische Parallele, doch steht die Kneipe eigentlich für das Moment der Gemeinschaft, also für ein konstitutives Element des studentischen Selbstverständnisses. Diese Gemeinschaft soll aufgehoben, zerstört werden, was als obrigkeitliches Gebot gleich an der zweiten Säule der Burschenideologie, der individuellen Freiheit, rüttelt. Um diese beiden Punkte kreisen die aufrührerischen Reden der Studenten nunmehr; die politische Dimension des Protests muß man sich hinzudenken, wenn es vordergründig allzusehr um die Burschenehre und die Philisterverachtung geht. Denn sobald der Einwand auftaucht, daß man sich durch Opposition und Widerstand ja am Herrschaftsrecht des Königs versündige, erfolgt auch schon der Hinweis auf die diesem nicht gehorsamspflichtigen ausländischen Studenten, will sagen die Burschengemeinschaft wird beschworen im Bewußtsein überstaatlicher Autonomie und im Selbstgefühl individueller Freiheit. Dieses

Empfinden geht so weit, daß Rechtsordnung und Staatsverfassung überhaupt abgelehnt werden, weil sie in ihrer zunehmend reaktionären Ausprägung in offenen Gegensatz zur Freiheit geraten sind:

> Bruder! sieh, die Zeiten sind schwer.
> Die Freiheit wohnt bey dem Recht nicht mehr;
> Aber wer will mirs da verdenken,
> Daß ich mich lieber zur Freiheit will lenken.
> Kann ich als Bursch mich doch menschlich fassen,
> Aber nicht auf mir trommeln lassen!

Was bei Schiller Berufung der Soldaten auf die Ausnahme des Kriegszustands ist –»Das Schwert ist nicht bei der Waage mehr« (S. 44) –, wird bei Hauffs Studenten zur grundsätzlichen Lagebeschreibung und damit zur vehementen Kritik an den illiberalen Verhältnissen der Metternichzeit, gegen die man sich in der Burschengemeinschaft gerade noch zu behaupten können glaubt. Und winkt dort als Ende der Ausnahmesituation die letztlich segensreiche Normalität – »Der Friede wird kommen über Nacht,|Der dem Wesen ein Ende macht;|Der Soldat zäumt ab, der Bauer spannt ein« (S. 45) –, so droht hier die schlagartige Verschärfung der Repression und damit die endgültige Unterdrückung aller Freiheit:

> ’s kann eine Zeit kommen über Nacht,
> Die dem Wesen ein Ende macht.
> Jezt eint uns noch der Freyheit Band,
> Wir habens Heft noch in der Hand,
> Lassen wir uns auseinander sprengen,
> Werden sie uns den Brodkorb höher hängen!

Ob man diese Prophezeiung als ahnungsvolle Vorwegnahme der verstärkten Demagogenverfolgung auch im liberalen Württemberg zu lesen hat oder ob sie schlicht in der Konsequenz der studentischen Selbstwahrnehmung liegt, die mit dem Ausklang der Burschenzeit und dem Eintritt ins Philisterium jede Freiheit dahinschwinden sieht, sei dahingestellt, jedenfalls leistet sie durch den Hinweis auf die Endlichkeit des »Wesens« eine finale Intensivierung des spezifischen Burschengeists, so wie er sich am Schluß des Stücks in den Schillers *Reiterlied* entgegengesetzten Versen ausspricht. Denn überall, wo diese Verse inhaltlich von der Vorlage abweichen – von der sie, wie sich beinahe von selbst versteht, auch qualitativ etliches trennt –, und obendrein häufig auch noch dort, wo sie mit ihr übereinstimmen, stößt man auf die gemeinschaftliche Beschwörung eines Begriffs: der Freiheit.

Eine solche produktive Deutung von *Wallensteins Lager* steht sicherlich in gewissem Gegensatz zu Schillers Intention, so wie sie sich im Prolog mit Bezug auf den Titelhelden darstellt:

> Nicht *er* ist's, der auf dieser Bühne heut
> Erscheinen wird. Doch in den kühnen Scharen,
> Die sein Befehl gewaltig lenkt, sein Geist
> Beseelt, wird euch sein Schattenbild begegnen,
> Bis ihn die scheue Muse selbst vor euch
> Zu stellen wagt in lebender Gestalt,
> Denn seine Macht ist's, die sein Herz verführt,
> Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen. (S. 10)

Doch ist festzuhalten, daß Hauff in seiner Bearbeitung *Wallensteins Lager* ja vom Rest des Dramas ablöst, also von der eigentlichen Handlung um Wallenstein, seiner Schuld, ja seinem »Verbrechen«, absehen kann. Durch diese Isolation des *Lagers* erscheinen die vorausdeutenden Anzeichen von Spaltung in Wallensteins Armee, die gezielte Differenzierung der Personen nach ihrem Treueverhältnis zum Feldherrn, auf die schon Goethe in seinen Anmerkungen zum Stück hinweist,[12] nivelliert. Stattdessen treten Gemeinschaftsgeist und Freiheitsempfinden des Soldatenhaufens in den Vordergrund, Momente, die für die politischen Bestrebungen der von den autoritären Behörden gegängelten und bevormundeten Studenten eine ideale Projektionsfläche anboten. Diese bildet auch den Hintergund für Wilhelm Hauffs *Burschenleben*.

[12] Goethes auf das Konzept der gesamten Trilogie bezogene Bemerkungen erschienen unter dem Titel *Weimarischer, neudecorirter TheaterSaal. Dramatische Bearbeitung der Wallensteinischen Geschichte durch Schiller* am 12. Oktober 1798, dem Tag der Uraufführung des *Lagers*, in Cottas *Allgemeiner Zeitung*: »Nunmehr ist uns Wallensteins Element, auf welches er wirkt, sein Organ, wodurch er wirkt, bekannt. Man sah die Truppen zwischen Subordination und Insubordination schwanken, wohin sich die Wage zulezt neigen wird und auf welche nächste Veranlassung? ob die Regimenter und ihre Chefs, wenn Wallenstein sich dereinst vom Kaiser lossagt, bei ihm verharren, oder ob ihre Treue gegen den ersten und eigentlichen Souverain, unerschütterlich seyn werde? das ist die Frage, die abgehandelt, deren Entscheidung dargestellt werden soll. Ein solcher Mann steht und fällt nicht als ein einzelner Mensch; die Umgebung, die er sich geschaffen hat, trägt und hält ihn, so lange sie beisammen bleibt, oder läßt ihn, indem sie sich trennt, zu Grunde sinken.« Vgl. Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke (Frankfurter Ausgabe), Bd. 18, Ästhetische Schriften 1771-1805, hrsg. v. Friedmar Apel, Frankfurt/M. 1998, S. 522. Zur Zusammenfassung der von diesen Überlegungen ausgehenden Forschungsdiskussion vgl. man das von Norbert Oellers verfaßte *Wallenstein*-Kapitel in: Schiller-Handbuch. Leben. Werk. Wirkung, hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui, Stuttgart 2005, S. 113-153.

ZUR TEXTGESTALT

Dem hier gebotenen Text liegt die im Deutschen Literaturarchiv aufbewahrte Handschrift zugrunde. Die Transkription ist buchstabengetreu, unterliegt jedoch einer Reihe von Herausgebereingriffen, die dem Bemühen um eine gewisse Einheitlichkeit sowie um bessere Lesbarkeit des Textes geschuldet sind:

Szenenanweisungen erscheinen kursiv. Sprecherangaben erscheinen linksbündig in Versalien; dahinter steht kein Punkt. Die Personennamen wurden vereinheitlicht (z.B. gelegentliches Moosstein zu Mosstein); in Einzelfällen wurden Sprecherangaben in [ ] ergänzt. Eine Szenennumerierung (Nr. 1) beim ersten Auftritt, die im späteren Manuskript keine Entsprechung findet, wurde weggelassen.

Die einzelnen Verszeilen beginnen durchweg mit einem Großbuchstaben (Ausnahme: 's ist, 's sind o.ä.). Zahlen wurden einheitlich ausgeschrieben; Abkürzungen und Zeichen wurden aufgelöst; offenkundige Verschreibungen wurden stillschweigend verbessert (z.B. den] denn; gerstern] gestern; dum] dumm; den] denk; Magnifizen] Magnifizenz; Hanschuh] Handschuh; sei] sein; mit] mir; ein ein] ein; am Rechten] an der Rechten; wie wir alle] wir alle; Der freie] Es der freie; etc.). Die inkonsequente und uneinheitliche Orthographie des Textes wurde im Prinzip belassen. Mißverständliche und dem heutigen Sprachgebrauch allzusehr zuwiderlaufende Schreibungen wurden jedoch normiert (Zusammen-/Getrenntschreibung, Klein-/Großschreibung bei substantivierten Verben und Adjektiven, fast durchgehendes ß wurde je nachdem zu ss oder zu s); außerdem etwa: ehrsammer] ehrsamer; propieren] probieren; Jagt] Jagd; munder] munter; prutal] brutal; Plitz] Blitz etc.

Die Interpunktion wurde gemäß dem Text von *Wallensteins Lager* und in Hinsicht auf besseres Verständnis ergänzt. Unterstreichnungen sind kursiv wiedergegeben. Streichungen und Varianten werden nicht mitgeteilt.

DAS BURSCHENLEBEN.

Parodie
nach Wallensteins Lager
von
Bemper vulgo HffW.
(1821)

PERSONEN

MOSSTEIN. Bemoostes Haus/
ODENWALD/
KERCHER/
HASSE/
HÖRNER/
KERN/
JARMI/
ROSENBERG/
[ZIEGEL]/
[FREUDENSTEIN]/ } Tübinger Studio
WUND/
HOHENHORST/ } aus einer Landsmannschaft in Bonn
EIN GRASSFUCHS
SEIN ONCKLE, ein Philister
EIN PFERDPHILISTER
SEIN BUBE
WIRTHIN
IHR SÖHNLEIN
AUFWÄRTERIN
DER PUDEL
SCHNURREN
MUSIKANTEN
NACHTSTÜHLE

Garten vor einer Kneipe. In dem Garten sitzen Studenten von allen Sorten. Im Vordergrund auf der einen Seite ein Bierspiel, auf der andern an einem Tische MOSSTEIN, KERCHER *etc.* WIRTHIN *geht ab und zu. Es tritt auf*

PHILISTER *und sein* BUBE.

BUBE
Vater, es wird nicht gut ablaufen,
Bleiben wir weg vom Studentenhaufen.

Haben uns erst neulich abgewiesen
Und gar die Stieg hinabgeschmissen!
PHILISTER
Was da! jezt aber brauch ich Geld.
Ein ehrsamer Bürger, Potz alle Welt!
Wird doch seinen Rittlohn verlangen können!
Werd′ solchen Herren nicht lange lehnen.
Nein! jezt bin ich nimmer geduldig.
Da sitzen gleich vier auf einer Bank,
Die sind mir ja schon Jahre lang
Vier harte Thaler ein jeder schuldig!
Und unser eins soll lange warten,
Sich honneken lassen nach allen Arten,
Bis ihnen gerade gefällig kommt?
Nein! am besten fährt, wer am gröbsten brummt.
Drum will auch ich nicht länger warten.
BUBE
Aete! sieh, dort spielen sie Karten.
PHILISTER
Ja! zum Spielen haben sie′s schon.
Kommt aber einer und fordert den Lohn,
Luag! ob sie ihm nicht wie des Schinders Gaul
Fahren mit Sacrament übers Maul.
Ja, Gott straf mich, so lang ich leb,
Ob ich noch einem einen Roßschwanz gäb,
Wenn der arge Verschiß nicht wär.
Da sind die Refrendare doch andre Herrn,
Reiten langsam und zahlen gern.
Aber *die* jagen und schinden das Thier,
Daß es einem crepieret schier!
Doch Jockle, komm! wir wollens probieren,
Ob wir das Geldle eincassieren!
BUBE
Guk, da kommen ein paar aus dem Keller.
PHILISTER
Ach, die haben auch keinen Heller.
Sind unter allen die Schlimmsten,
Spreizen sich, werfen sich in die Brust.
Thun, als ob sie zu fürnehm wären,
Mit dem Bürger ein Glas zu leeren.
Aber dort seh ich drei Kloster-Novizen

Linker Hand bey den Schoppen sitzen,
Habe dort auch noch etwas gut.
Komm an diese, 's ist junges Blut.
Solide Leute, die gerne schwatzen,
Kleiden sich nett und führen Batzen.
Wollen vorüber.
ODENWALD
Fort, Philister, was will der Cujon.
PHILISTER
Ach, nur eine kleine Bitte.
Sie restieren noch einen Rittlohn.
ODENWALD
Ist das von der Hechinger Suite?
Altes Cameel, warum nicht gar!
's ist ja noch nicht einmal anderthalb Jahr!
PHILISTER
Ja dann muß ich eben –
ODENWALD
– was?
Klagen willst du, du Rabenaas?
Hund, verfluchter! Du wolltest klagen?
PHILISTER
Ach, darf man denn auch gar nichts sagen?
Ach, ihr Herren, wir arme Leut
Haben noch nichts getrunken heut.
ODENWALD
Kommt mein Wechsel, so zahl ich, du hast mein Wort. –
Sauf da! – jezt aber schieb dich fort.

An einem Tische MOSSTEIN, KERCHER *etc.*
MOSSTEIN
Meinst du, man habe ohne Grund
Heut hier im Freien Commersch gegeben,
Nur daß die Bursche zu jeder Stund
Flott sich zeigen und lustig leben?
KERCHER
Ists nicht wegen der Rectorswahl?
Da gibts ja immer solchen Randal.
MOSSTEIN
Die Studio, die aus fernen Landen

Sich in Tübingen zusammen fanden,
Die wollen wir jezt an uns loken
Mit gutem Schluk und guten Broken,
Daß sie sich recht in uns finden,
Und fester sich mit uns verbinden.
Denn stark und fest müssen wir jetzo seyn,
Es droht von Oben gewaltig herein.
HASSE
Hast du's gemerkt, 's ist was im Werke.
MOSSTEIN
Die Studien-räthe und Commissare –
KERCHER
Es ist gar nicht geheuer, ich merke.
MOSSTEIN
Die tagtäglich zum Thor 'reinfahren –
HASSE
Sind auch nicht für Langweile herbemüht.
MOSSTEIN
Und das Gemunkel, und das Geschike.
KERCHER
Hast recht.
HASSE
Und dann die alte Perüke,
Die man seit gestern herum laufen sieht,
Mit der güldenen Gnadenkette,
Es hat was zu bedeuten, ich wette.
KERCHER
Wieder so ein Spührhund, gebt nur Acht,
Der Jagd auf die Demagogen macht.
MOSSTEIN
Merkst du wohl? sie trauen uns nicht,
Fürchten des Burschen finster Gesicht.
Wir sind ihnen zu hoch gestiegen,
Möchten uns gerne herunter kriegen.
HASSE
Aber wir halten uns aufrecht, wir.
Dächten doch alle wie ich und ihr.
MOSSTEIN
Ei der Teufel, sie mögen sehen,
Obs ihnen so leicht wird von statten gehen.
So lang es Bursche gibt, sind sie frei.

Da soll uns so eine Perüke kommen
Mit ihrer Philistersnarrethei.
Wir haben die Freiheit nicht selber genommen.
Sie ist uns gegeben durch alten Vertrag
Und drum sie kein Teufel uns nehmen mag.

Bierspiel am anderen Tisch.

HÖRNER
Bemogelt hast du, ich sahs genau.
ZIEGEL
Beweis du mirs nur gleich auf der Stelle.
KERN
Ich spiel aus. –
HÖRNER
Da liegt Herz-Sau.
ZIEGEL
Wart, die stech ich mit der Belle.
Und Ass – und König – und Zehner und Dam.
HÖRNER
Den Strich krieg ich wieder, ’s ist doch infam!
KERCHER
Seht, wie der Ziegel den Fuchsen dort prellt!
Einen halben Schoppen, so will ich schweigen.
ZIEGEL
Schoppen nach! – man kommt durch die Welt
Nur durchs Bemogeln, – es soll gleich steigen.

WUND, HOHENHORST *treten ein.*

WUND
Sieh, sieh!
Da treffen wir lustige Kompagnie!
KERCHER
Was für Bursche mögen das seyn?
Treten ganz schmuk und stattlich herein?
MOSSTEIN
Sie kommen aus Preussen, so viel mir bekannt,
’s sind Bonner Bursche, ich kenns am Band.
WIRTHIN
Glük zur Ankunft, ihr Herrn,

Mit was kann ich dienen? was hätten Sie gern.
WUND
Wie? was seh ich? Himmel und Höllen!
Ist denn das nicht die Gustel aus Kölln?
WIRTHIN
Ei freilich! Und Sie wohl gar Herr Wund,
Des Amtsvogts Söhnlein von Petersund.
Der seines Vaters Goldene Füchse
In meiner Kneipe hat durchgebracht
Zu Leipzig in einer glüklichen Nacht.
WUND
Und die Bibel vertauscht mit der Doctorsbüchse.
WIRTHIN
Ei! da sind wir ja alte Bekannte!
WUND
Und treffen uns hier an des Nekars Strande?
WIRTHIN
Heute da, Herr Vetter, und morgen dort –
Wie das Schiksal einen Wirthsbesen
Fegt und schüttelt von Ort zu Ort,
Bin seither weit herum gewesen.
WUND
Auf Cerevis! ich glaub Ihrs aufs Wort!
WIRTHIN
Von Leipzig aus, da zog mein Vater
Nach Wien und wirthschaftete in dem Prater.
Er starb – noch denk ich dran mit Schmerz;
Ich habe, Sie wissens, ein weiches Herz.
Nach seinem Tode war ich so dumm
Und heirathete den Wirth am Museum.
Ach! der sezte mich auf den Hund,
Richtete mich an Leib und Seele zugrund.
Da habens wir nachher reiflich erwogen
Und sind nacher Schwaben heraus gezogen.
Da will ichs in Tübingen jezt probiren,
Obs mir in die Länge hier gefält,
Ob mein Wirthshaus wird floriren
Und – hauptsächlich, obs abwirft – Geld.
WUND
Doch wo hat Sie denn ihren Mann,
Den Oestreicher mein ich, hingethan?

Ist er denn nicht mit heraus gezogen?
WIRTHIN
Der Spitzbub hat mich schön betrogen!
Fort ist er, mit *allem* davon gefahren,
Was ich mir thät' am Leib ersparen.
Ließ mir nichts als den Schlingel da.
KNABE
Mutter! sprichst du von meinem Papa?
WIRTHIN
Komm, du kleines Affengesicht!
Ob's gerad dein Papa ist, weiß ich nicht.
WUND
Nun, das muß die Wirthschaft ernähren,
Die Menschheit sich stets muß neu gebähren.
Zu den andern Burschen
Euch zur Gesundheit, meine Herrn,
Laßt uns hier auch ein Plätzchen haben.
MOSSTEIN
Wir rüken zu, willkommen in Schwaben!
WUND
Schön hier! Auf der Reise von Land zu Land
Konntens wir nicht so bequem stets haben!
KERCHER
Man sollts euch nicht ansehn, ihr seyd galant.
Ihr habt da saubere Spitzen
Am Kragen, und wie euch die Hosen sitzen!
Die feine Wäsch', die gestikte Mütz,
Das beißt sich heraus, potz Donner und Blitz.
MOSSTEIN
O gräm dich nicht, 's wär eine Sünd,
Wir auch dafür ächte Bursche sind.
WUND
Ihr seyd wohl von einer besondern Race?
Der ganze Unterschied liegt im Band,
Und das meinige macht mir kein Schand!
MOSSTEIN
Wahrlich, Sie sind zu beklagen,
Was können denn Sie, als Jungbursch, sagen?
Wie ich sagte, Sie sind so vom Troß,
Denn die rechte Manier und den ächten Ton
Haben Sie wahrlich noch gar nicht los.

WUND
Sie bekam Ihnen übel, Ihre Lection!
Wie man renomirt, wie man Füchse drukt,
Das haben Sie trefflich abgegukt.
Aber der ächte *Sinn*, der Burschen*geist*,
Sich nicht beym Bier in der Kneipe weist!
HOHENHORST
Wetter auch! wer uns immer kennt,
Muß sagen, daß wir flotte Bursche sind,
Und machen dem Namen keine Schande –
Fragt in Greifswald, in Prag und in Halle,
Fragt an der Pleiße, am Rhein, an der Saale,
Ihr werdet uns immer, ich will drauf schwören,
Als brave Bursche nennen hören.
Wie der Philister sich da muß duken,
Wenn wir nur mit dem Auge zuken,
Wie wir die Schnurren trieben in Flucht,
Wie wir den Pudel hielten in Zucht,
Wie wir, – der Bursch hat kein Erbarmen –
Die Mägdlein herzten in unsern Armen –
Fragt nach, ich sags nicht um zu prahlen;
Wir hielten uns waker bey allen Skandalen,
Wo wir nur hin gekommen sind –
Es wußts auf der Straße das kleinste Kind.
MOSSTEIN
Nun da sieht mans, der Saus und Braus,
Macht denn der den Burschen aus?
Die Ordnung macht ihn, der Sinn und Schik,
Der Begriff, die Bedeutung, der tiefe Blik.
WUND
Die Freiheit macht ihn! Mit Euren Fratzen!
Muß ich mit Euch noch darüber schwatzen?
Lief ich darum aus der Schul und der Lehre,
Daß ich die Frohn und die Galeere,
Die Schreibstub' und ihre engen Wände
Im Burschenleben wieder fände?
Flott will ich und lustig gehn,
Alle Tag was Neues sehn,
Mich dem Augenblik frisch vertraun,
Nicht zurük und nicht vorwärts schaun.
Drum hab ich dem Burschenthum mich ergeben,

Daß ich fröhlich genieße das junge Leben.
Stellt meinen Muth auf alle Proben.
Ich sags nicht, um mich selber zu loben.
Gleich steh ich Euch vor die Klinge her;
Werde mich nicht lang sperren und zieren. –
Sonst muß man mich aber, ich bitte sehr,
Mit nichts weiter incommodieren.
MOSSTEIN
Nun, nun, verlangt Ihr sonst nichts mehr?
Das konntet Ihr als Bursche immer finden.
WUND
Was war das für ein Plaken und Schinden
Auf der Schulpfort, im Seminar,
Der Director, der alte Narr,
Ließ Betstunden halten am lieben Morgen.
Mußten studieren mit schweren Sorgen,
Und wurden wir manchmal ein bißchen munter,
Er kanzelt uns ab vom Katheder herunter.
MOSSTEIN
Ja, das war ein gottesfürchtger Herr.
WUND
's Poussieren konnt er gar nicht leiden,
Durften an Keiner die Augen weiden.
Da lief ich, konnts nicht ertragen mehr.
MOSSTEIN
Nun – da habt Ihr recht wohl gethan.
Was fiengt Ihr aber dann nachher an?
WUND
Ich zog hinauf und studierte in Kiel.
Ja, da war schon ein anderes Ding,
Alles da lustiger, loser gieng,
Händel und Suiten gabs immer viel,
Soff und Spiel und Mädels die Menge,
Wahrlich, der Spaß war nicht geringe.
's war das lustigste Leben auf der Welt,
Doch kam ich dort schändlich um mein Geld.
Es gieng immer aus meiner Kassen,
Mein Spruch war: Leben und leben lassen.
Doch das Glük bleibt nicht immer stät,
Bekomm mit dem Rector Fatalität.
Wollte mir bald auch nichts mehr fleken,

Meine Gelder geriethen ins Steken;
Wo ich erschien und pochte an,
Ward nicht gegrüßt und aufgethan.
Der alte Respect war eben fort.
Da schob ich mich fort von dem schlechten Ort.
MOSSTEIN
Nun! da thaten Sie füglich und recht,
Doch wie weiter?
WUND
Es gieng mir schlecht.
Ließ mich von einem Cameel verführen,
Um in Göttingen mein Glük zu probieren.
Da mußten wir strenge Mannszucht halten,
Durften nicht recht als Bursche walten,
Mußte mich als Schniffelbochs kleiden,
Mußte viel Complimente schneiden.
Mit dem Comment, da trieben sie Scherz,
Hatten für die Sach' nur ein halbes Herz,
Wolltens mit niemand ganz verderben,
Kurz, es war wenig Ehr zu erwerben.
Und ich wär bald vor Maliçe und vor Gift
Heim gelaufen ins Kloster Stift.
Da hörte ich denn auf meinen Reisen
Viel von dem Tübinger Leben preisen.
Und so bin ich hieher gezogen,
Habe mich auch, glaub ich, nicht betrogen.
MOSSTEIN
Und wie lange gedenkt Ihrs hier auszuhalten?
WUND
So lange die alte Sitte thut walten,
Denk ich, mein Seel! an kein Entlaufen.
Kanns der Bursche wo besser kaufen?
Da geht alles nach alter Sitt',
Hat alles 'nen großen Schnitt.
Und der Geist, der im Ganzen thut leben,
Reißt gewaltig, wie Windesweben,
Auch den Einzelnen mit sich fort.
Da tret ich auf mit beherztem Schritt,
Darf über den Bürger kühn herschreiten,
Wie der Leu über der Thiere Haupt.
Es ist hier wie in den alten Zeiten,

Wo noch die Klinge thät alles bedeuten,
Da gibts nur ein Verbrechen und Vergehn:
Nicht ehrlich und brav vor die Klinge stehn.
Was nicht verboten ist, ist erlaubt;
Da fragt man keinen, was er glaubt.
Und nur zwei Dinge gibts überhaupt,
Was ein Bursche ist und was nicht,
Und gegen Philister hab ich keine Pflicht.
MOSSTEIN
So gefallen Sie mir, Sie führen
Worte, wie sie den Burschen zieren!
WUND
Und die Vaterlandslieb uns im Herzen flammt,
Vom Himmel her unsre Freiheit stammt!
Was scher' ich mich einst um Philistersdienst,
Was bringt mir Sclavenzucht für Gewinnst.
O! was könnte dem Burschen gelingen!
Ach wie Herrliches könnt er vollbringen,
Wenn man ein Reich von Burschen thät gründen.
Wären wir fest verbunden, Hand in Hand,
Die Welt könnten wir ansteken und entzünden,
Uns alles vermessen und unterwinden,
Und gründen ein freies Vaterland.
NN
Still! wer wird solche Worte wagen?
WUND
Was ich denke, das darf ich sagen.
Frei ist der Bursch und sein Wort ist frei.

VORIGE; EIN GRASSFUCHS, PHILISTER, SCHNURRE.

FUCHS
Grüß mir den Vater und Vaters Brüder!
Bin jezt Bursch, komm nicht so bald wieder.
WUND
Seht, da bringen sie einen Neuen.
PHILISTER
Leb nicht liederlich. Es wird dich reuen.
FUCHS *trinkend, singt*
Ich lobe mir das Burschenleben,
Ein jeder lobt sich seinen Stand.

Der Freiheit hab ich mich ergeben,
Sie ist mein liebstes Unterpfand.
 Studenten sind fidele Brüder,
 Kein Unfall schlägt sie ganz darnieder. *etc.*
HOHENHORST
Seht mir! das wird ein lustiger Cumpan!
Sie grüßen ihn.
PHILISTER
O! laßt ihn, er ist guter Leute Kind.
WUND
Wir auch nicht hinter der Heke gebohren sind.
PHILISTER
Ich sag euch, er hat Vermögen und Mittel.
Fühlt nur das feine Tüchlein am Kittel.
NN
Mein Gottfried hat wirklich den höchsten Titel.
PHILISTER
Er erbt eine kleine Mützenfabrik.
WUND
Des Menschen Wille, das ist sein Glük.
PHILISTER
Von der Großmutter einen Kram und Laden.
MOSSTEIN
Pfui! wer handelt mit Zunder und Faden?
PHILISTER
Einen Weinschank dazu von seiner Pathen;
Ein Gewölbe von fünfzig Stükfaß Wein.
HOHENHORST
Schmollis; – du mußt mein Leibfuchs seyn.
PHILISTER
Sein Bräutchen sizt z'Haus in Thränen und Schmerz.
WUND
Bravo! da zeigt er ein eisernes Herz.
MOSSTEIN
Feierlich, indem er ihm die Hand auflegt
Sehn Sie! das haben Sie wohl erwogen,
Einen neuen Menschen haben Sie angezogen,
Einer würdigen Menge gehören Sie an,
Sie werden selbstständig, ein freier Mann.
Ein fürnehmer Geist muß in Sie fahren –

WUND
Müssen besonders das Geld nicht sparen.
MOSSTEIN
Auf der Fortuna goldenem Schiff
Sind Sie zu segeln im Begriff,
Die Weltkugel liegt vor Ihnen offen,
Wer nicht wagt, darf auch nicht hoffen.
Es treibt sich der Bürgersmann, träg und dumm,
Wie des Färbers Gaul im Ring herum.
Aus dem Studio kann alles werden.
Denn das Glük hat das große Loos auf Erden.
Sehen Sie sich um; die berühmtesten Namen
Waren Studenten alle zusammen.
Da nehmen Sie nur den Wallenstein,
Nur durchs Studieren wurd er so seyn.
Und Napoleon, des Glükes Kind,
Was war er von Anfang als Student.
Ist nicht der Blücher Doctor gewesen?
Ja! wers zum Doctor erst hat gebracht,
Der steht auf dem Gipfel zur höchsten Macht.
DAS MÄDCHEN *wartet auf;* HOHENHORST *schekert mit ihr.*
SCHNURRE
Lassen Sie das gleich unterwegen.
HOHENHORST
Wer, Henker! hat sich darein zu legen?
SCHNURRE
Ich will's nur sagen, die Dirn ist mein.
WUND
Der will ein Schätzchen für sich allein.
Für sich allein einen Kneipenbesen!
HOHENHORST
Ist je so was in der Welt gewesen?
Einer schönen Dirne Angesicht
Muß allgemein seyn, wies Sonnenlicht. *Küßt sie.*
SCHNURRE
Noch einmal, das leid ich nicht.
HOHENHORST
Wie? ich glaube, Sie wollen Scandal?
Wund, corammier ihn, das ist zu brutal.

MOSSTEIN
Fried, ihr Herrn! ein Kuß ist frey.
Und überhaupt, es war ja nur *einer*.

WUND
Lustig, lustig, da kommen Zigeuner.
Lustig, beym Hader ist kein Glük,
Allons, getanzt, da ist ja Musik.
ZIGEUNER *fangen den Bierplank zu spielen an.*
HOHENHORST *zur* AUFWÄRTERIN
Hab ich die Ehre, liebliche Kleine?
Du tanzst doch ein Walzerchen, wie ich meine?
AUFWÄRTERIN
Ey! ja! ich tanze gar nicht schlecht.
WUND *zur* WIRTHIN
Ei! Frau Liesel, es wäre nicht recht!
Darf ich Sie nicht zum Tanze führen?
WIRTHIN
Ach, welche Freude, da fällt mir ein,
Wie wirs in Leipzig als thäten probieren
Auf der Bühne, im Kämmerlein,
Weils mein Vater nicht konnte leiden.
O! süße Erinnerung alter Freuden.
Sie tanzen.

DER PUDEL *und die Schaarwacht*
Hieher Frieder! Herbey Hatschier!
Dort besezet die Stubenthür!
Zu den Studenten
Ich mache meine gehorsamste Reverenz.
Im Namen seiner Magnifizenz.
WUND
Was hat Magnifizenz in der Kneipe zu schaffen?
Fort, hinaus mit dem alten Affen.
PUDEL
Meine Herrn, es hat schon zehn Uhr geschlagen,
Und hier war Musik, und hier war ein Ball.
Ich kann nicht anders, ich muß Sie jezt all'
Um ihre werthesten Namen fragen.

Sie, mein Herr, wie ist ihr Namen?
WUND
Potz Hagel und Wetter! was soll das Examen.
Will Er sich alsobald weiterschieben,
Oder Er wird mit Holz vertrieben.
PUDEL
Wie, was? – ich weiß zu klagen!
Ich wills dem Herrn Rector gleich selber sagen.
Ab.
WUND
Der thut wohl, daß er gleich sich scisiert,
Hätt' wohl sonst Schläge noch profitiert.
MOSSTEIN
Ja, das kommt gleich von dem neuen Rector.
Der Kerl hat die Tüke hinter dem Ohr
Fingersdik; aber man wirds ihn lehren,
Daß er um uns sich soll nicht mehr scheeren.

Bey einem Spiel.

X
Sie haben bemogelt!
Y
Was hab ich?
X
Betrogen!
Sie haben die Dame hervorgezogen.
WUND
Hol mich der Teufel! Da gibts Scandal.
X
Bierkonvent raus!
Y
Was soll der Randal?
[FREUDENSTEIN]
Da muß ich dabey seyn! Wie, was geschah?
Y
Was haben Sie denn zu fragen da?
X
Falsch hat er gespielt, ich habe Zeugen!
Y
Ich gehe fort, wenn Sie nicht gleich schweigen.

X
Dummer Junge, wir werden das finden.
Y
O ja! doch ohne Hut und Binden.
FREUDENSTEIN
Und ohne Handschuh auch mit mir.
Zu X
's ist doch ein gar zu üppiges Thier.
Y *ab.*
YS FREUND
Das deucht mich von Ihnen sehr sonderbar!
[FREUDENSTEIN]
Wie soll ich das nehmen. Es ist mir nicht klar!
YS FREUND
Sie stürzen da doch ganz ohne Grund.
FREUDENSTEIN
Nun! daß Sie nicht länger im Zweifel seyn,
So find ich Sie dumm, ich heiße Freudenstein.
YS FREUND *geht.*
MOSSTEIN
Der macht kurze Arbeit, ist resolut.
WUND
Das ist mit solchem Volke gut.
Herrlich ists, daß wir vom Hals sie haben.
Ich ärgerte mich über solche Schaben.
FREUDENSTEIN
Ists auch gewiß? Wer bracht es aus?
JARMI
Ich habs aus des Rectors eigenem Munde.
FREUDENSTEIN
Was Teufel! Wir sind nicht ihre Hunde!
WUND
Was haben die da, sind voller Gift.
MOSSTEIN
Ists was, Brüder, das uns mit trift?
FREUDENSTEIN
Es hat sich darüber keiner zu freuen.
JARMI
Nach Westen und Osten wollen sie uns zerstreuen.
MOSSTEIN
Was, der Teufel, was soll das heißen.

Wollen die Kerle uns auf die Nase schmeißen?
ROSENBERG
Da hab ichs eigenhändig vom Pudel,
Der Magnifizenz ihr schlechtes Gesudel:
WUND
Wollen doch hören, was er weiß,
Der schlaue Senat, drum geben Sie's preis.
ROSENBERG
Viel Kummer macht es uns, o Cives, daß wir finden,
Wie mit so wenig Fleiß studieren die Studenten;
    Daß lieber sie zur Kneip' statt in den Hörsaal gehn,
    Wie wirs, Gott seys geklagt, von Tag zu Tage sehn.
Decretum itaque, die Wurzel auszuraufen,
Pro primo zu verbieten all das rohe Saufen.
    Daß der Student den Kopf und nicht den Magen füll'
    Mit feiner Wissenschaft, ist unser ernster Will.
Wen wir daher noch in einer Kneip trappieren,
Den werden wir sofort urplözlich relegieren.
    Der Wirth, der fernerhin bey sich Studenten hält,
    Der zahlt für jeden Mann 500 Thaler Geld.
Wir hoffen nun, da Sie von selbsten werden sehen,
Daß solches bloß allein zu ihrem Wohl geschehen.
    Daß unabänderlich man diß beschlossen hat,
    Bezeugt, et cetera, der Rector und Senat.
WIRTHIN
Was, was? wenn's in der Wirthschaft fehlt,
Mit was denn soll ich verdienen mein Geld?
NACHTSTUHL
Ei lieber Gott! das ist kurjos.
WUND
Was Donner! da ist der Teufel los!
ROSENBERG
Was Donner! wir sollen die Kneipe verlassen,
Wo wir allein noch lustig sind.
Wie, ich soll mich da hofmeistern lassen,
Als hätt ich kein' Bart noch, als wär ich ein Kind?
Nein, das geht nicht; wir laufen fort.
WIRTHIN
Ach, lieber Herrgott, ich mache Banquerott'.
KERCHER
Bin ich denn darum ein Bursche geworden,

Daß ich mich duken soll und genieren;
Von Philistern von allen Sorten
Mich soll lassen an der Nas rum führen?
MOSSTEIN
Laßt euch bedeuten, hört mich an.
Mit dem Gered da ist nichts gethan.
Ich sehe weiter als ihr alle,
Dahinter stekt eine böse Falle.
Als ein Bursch von achtzehn Semestern
Weiß ich weiter als von heute und gestern.
WUND
Hört den Normalbursch, stille doch.
MOSSTEIN
Frau Wirthin, füllt mir erst noch
Ein Gläschen Burschliquor für den Magen.
Alsdann will ich euch meine Gedanken sagen.
WIRTHIN
Hier, Herr Mosstein! Sie machen mir Schreken.
's wird doch nichts Böses dahintersteken.
MOSSTEIN
Seht, ihr Herrn, das ist recht gut,
Daß jeder das Nächste bedenken thut.
Aber, pflegt Doctor Bengel zu sagen,
Man muß erst das Ganze überschlagen.
Bursche thun wir uns alle nennen.
Als Bursche thut uns jedermann kennen.
Wir stehen in Achtung und Respect.
Und kein Philister uns schimpft oder nekt.
Sie müssen uns dienen mit Pferden und Wagen,
Vergebens wird einer einen verklagen.
Er wäre und blieb' ein geschlagener Mann,
Weil in Verschiß ihn der Bursch thun kann.
Wir können das große Wort stets führen,
Können walten und kommandieren.
Zum Teufel! sie mögen uns alle nicht,
Und sähen des Teufels sein Angesicht
Weit lieber als uns, da ist kein Zweifel.
Warum schmeißen sie uns nicht aus dem Land; potz Teufel?
Sind uns an Anzahl doch überlegen,
Führen den Knittel wie wir den Degen.
Warum dürfen wir ihrer lachen?

Weil wir einen furchtbaren Haufen machen!
WUND
Ja, ja! im Ganzen da sizt die Macht!
Das haben wir in der That erfahren
In Göttingen vor einigen Jahren;
Wie haben wir da sie zusammengemacht!
Ja! wenns um des Burschen Würde geht,
Wenn man uns hinten und vorne will zwiken,
Will man uns gänzlich hinunter drüken,
Dann jeder Bursch für den andern steht.
MOSSTEIN
Ja, die Macht liegt allein in der Unität.
Zum Exempel, da hak mir einer
Von den fünf Fingern, die ich hab,
Hier an der Rechten den Kleinen ab.
Habt ihr mir bloß den Kleinen genommen?
Nein, beym Kukug! ich bin um die Hand gekommen!
's ist nur ein Stumpf und zu nichts mehr nütz.
Und wenn wir uns jezt, potz Donner und Blitz!
Von *einem* Rechte nur lassen vertreiben,
Ich meine, nicht mehr zusammen zu kneipen,
Und laßt ihr es gehn, ihr tröstet euch,
Eine jede Stube ist eine Kneip,
Wo ich mir bereiten kann Zeitvertreib,
Und Vergnügen am Ober- und Unterleib –
Pros't die Malzeit! Da fällt das Ganze gleich.
Die Furcht ist weg, der Respect, die Scheu,
Da schwillt dem Philister der Kamm aufs neu,
Wenn sie sehen, daß einer vom Rechte weich,
Da schreiben sie dann aus der Hofkanzlei
Das Biermaas vor und den Küchenzettel,
Ja, und am Ende ist's gar ein Bettel.
Und können wir in der Kneipe nicht mehr weilen,
Unsre Gedanken uns nicht mittheilen,
So fällt denn eben alles hin.
Sie sind uns wirklich gar nicht grün.
Ja, stehn wir nicht alle für einen ein,
Bald wird uns alles genommen seyn.
ROSENBERG
Dem Mosstein muß ich Beyfall geben.
Dem Burschenrecht giengen sie gern ans Leben;

Sie wollen uns immer recht niederhalten,
Daß sie desto freier können walten!
Dann aber gehen wir alle fort.
WIRTHIN
Wie, ganz weg? Das wär' mir ein Tort.
Dann würden die Herren nicht mehr zahlen.
MOSSTEIN
Freilich, Madam, 's wird alles banquerott.
Wies in Göttingen ist gegangen.
Aber sie sollen gar bald verlangen
Nach dem beleidigten Studio.
Ach, wie waren sie doch so froh,
Nur ein paar hundert Bettelstudenten
Am Ende wieder zusammen zu finden.
Aber so solls den Hiesigen auch ergehen,
Denn sie sind alle um ihr Geld,
Wenn das Haupt der Schöpfung – der Bursche fehlt.
WIRTHIN
Ach! du mein Herrgott! das bringt mir Fluch!
Die halbe Universität steht in meinem Buch.
Baron von R…., der böse Zahler,
Restiert mir allein an 60 Thaler.
ROSENBERG
Was ist da zu machen, Cameraden?
Es ist nur eins, was uns retten kann,
Verbunden können sie uns nicht schaden,
Wir stehen alle für *einen* Mann.
Laßt sie schiken und ordonanzen,
Ob wir nach ihrer Pfeife tanzen?!
Wir geben nicht nach, wir thun es nicht,
Der Bursch jezt um seine Ehre ficht.
HOHENHORST
Wir lassen uns nicht an der Nas rumführen!
Sie sollen 'mal kommen und sollens probieren!
ERSTER NACHTSTUHL
Liebe Herren, bedenkts mit Fleiß.
Es ist gleichsam des Königs Will und Geheiß.
KERCHER
Werde mich viel um den König scheren!
ZWEITER NACHTSTUHL
Lassen Sie das nicht zweimal mich hören.

KERCHER
's ist aber doch so, wie gesagt.
WUND
Ja! ja! ich hörts immer erzählen,
Dem Burschen darf man sein Recht nicht schmälen.
MOSSTEIN
So ists auch, 's ist alter Beding und Pact.
Und nach aller Hochschulen Art
Hat es auch hier Eberhardus im Bart
So gestiftet und eingericht,
Daß man das Recht des Studenten nicht
Aufheben kann und nicht verkürzen.
Das steht in einer alten Urkund'
Und gilt noch heut bis auf diese Stund.
NACHTSTUHL
Nu! nu! das wird uns wenig nützen,
Denn wir sind alle schlecht und recht
Doch immer nur des Königs Knecht.
WUND
Nicht wir alle, das wißt Ihr schlecht.
Was haben wir Ausländer denn von ihm?
Und des Kaisers von China Diadem
Würd ihn nicht über's Gesetz erheben.
Das Gesetz zu erhalten, ist er gebohren,
Das Recht muß er schützen sein ganzes Leben,
Und darauf – *darauf* hat er geschworen.
ROSENBERG
Wie, meine Brüder, solls Händel geben?
Ist denn darüber Zank und Zwist,
Ob der König unser Gebiether ist?
Eben drum, weil wir gern in Ehren
Seine tüchtigen Söhne wären,
Wollen wir nicht des Rectors Narren seyn,
Wollen nicht von den Pfaffen und Schranzen
Uns gar lassen auf der Nas' rum tanzen.
Sagts nicht selber, kommts nicht dem König zugut,
Wenn der Bursch was auf sich halten thut?
Meint ihr, seine Schreiber in der Sclavengaleere,
Mit dem Sclavenherzen falsch und weich,
Erhalten und stärken ihn und sein Reich?
Nein, diß kann nur der Mann von Ehre.

Sie können schmeicheln, sie können scherwenzen,
Sie können von jeglicher Tugend erglänzen,
Die mit essen von seiner Gnad,
Die umgeben von Glanz und Schimmer
Mit ihm tafeln im goldenen Zimmer.
Doch laß es kommen zur ernsten That,
Dann tritt der *Mann* auf, treu wie Erz;
Er bringt ihm ein freyes, ein teutsches Herz!
HOHENHORST!
Ja! der edelste Mann auf Erden
Muß aus dem braven Burschen werden.
ROSENBERG
Ja, und der Bursch muß sich können fühlen!
Wers nicht frei und nicht edel treibt,
Lieber weit von dem Handwerk bleibt.
Soll ich nicht ganz ins Philistertum hinken,
So muß ich mich selbst noch etwas dünken,
So muß ich mir selbst noch gelten mehr.
WUND. HOHENHORST
Ja! uebers Leben noch gilt die Ehr!
ROSENBERG
Was hat denn der Mensch in diesem Leben,
Wenn ers nicht frey aus sich selbst erschaft?
Nur das ist sein, was er *so* sich kann geben,
Die Freiheit, die Ehr' und die Manneskraft.
Schnell muß der Mensch durch das Leben gehn,
Schnell wird, was nicht sein ist, die Zeit verwehn.
Sag mir, was hat er an Gut und an Werth,
Wenn der Mann nicht sich in sich selber ehrt?
NACHTSTUHL
Ja, bey Gott, 's ist ein elend Leben.
ROSENBERG
Möchte doch meins nicht für ein anderes geben.
Siehe dich rings um in der Welt,
Ob eins was ist, das auf sich selber nicht hält.
Drum muß der Bursch auf sich selbst auch halten,
Muß nicht mit sich schalten lassen und walten.
Drum unter allen, in der That,
Es der freie Bursch noch am besten hat.
NACHTSTUHL
Nein! das kann ich nicht eben sagen!

ROSENBERG
Will einer in der Welt was erjagen,
Mag er sich rühren, mag er sich plagen,
Will er zu hohen Ehren und Würden,
Bük er sich unter die goldenen Bürden.
Will er der lieben Pomade pflegen,
Treib er ein ehrlich Gewerb in Ruh,
Ich – ich hab kein Gemüth dazu.
Frei will ich leben und lustig seyn,
Will mich der kurzen Jugend erfreun,
Und auf das Gehudel unter mir
Leicht wegschauen – ein freier Bursche.
WUND!
Bravo! Just so ergeht es mir.
NACHTSTUHL
Lustiger freilich, ich wills zugeben,
Mag's sich so sans façon leben.
ROSENBERG
Bruder! sieh, die Zeiten sind schwer.
Die Freiheit wohnt bey dem Recht nicht mehr;
Aber wer will mirs da verdenken,
Daß ich mich lieber zur Freiheit will lenken.
Kann ich als Bursch mich doch menschlich fassen,
Aber nicht auf mir trommeln lassen!
NACHTSTUHL
Wer ist denn Schuld daran, als wir Studenten,
Daß sie sich alle gegen uns wenden?
Den barschen Ton, den Saus und Braus,
Halte wohl mal ein anderer aus.
ROSENBERG
Bester Kuchen, den Gott dadroben
Könnnen alle zugleich nicht loben.
Einer will die Sonn, die den andern beschwert,
Dieser wills troken, was jener feucht begehrt.
Wo du nur die Noth siehst und die Plag,
Da scheint mir des Lebens heller Tag.
Geht es auf Kosten des fatalen Philisters,
Er dauert mich, – doch deswegen ist ers. –
's ist einmal so in unsern Tagen.
WUND
Ei! wer wird nach dem andern fragen!

ROSENBERG
Und weil sichs nun einmal so gemacht,
Daß die Freiheit dem Burschen lacht,
Laßts uns mit beiden Händen fassen,
Lang werden sies uns so nicht treiben lassen.
'ʼs kann eine Zeit kommen über Nacht,
Die dem Wesen ein Ende macht.
Jezt eint uns noch der Freyheit Band,
Wir habens Heft noch in der Hand,
Lassen wir uns auseinander sprengen,
Werden sie uns den Brodkorb höher hängen!
WUND!
Nein, das darf nimmermehr geschehn!
Laßt uns alle für einen stehn.
HOHENHORST
Ja, laßt uns Abrede nehmen, hört.
NACHTSTUHL
Frau Wirthin, was kostet, was ich verzehrt?
Ein Schoppen Bier und Pfannenkuchen.
WIRTHIN
Ach, es ist nicht der Rede werth!
Ich will gleich in der Rechnung suchen.
Rechnen.
KERCHER
Ihr thut wohl, daß ihr weiter geht,
Verderbt uns doch nur die Societät.
NACHTSTÜHLE *ab.*
ROSENBERG
Ach! das sind mir traurige Vetter!
WUND
Ja! das denkt sich wie rechte Schweder.
HOHENHORST
Jezt sind wir allein, laßt höhren,
Wie wir den neuen Anschlag stören.
KERCHER
Was? wir thun halt nach unserem Sinn!
ROSENBERG
Nichts, ich bitte, gegen die Disciplin!
Jeder trägts den Seinigen vor,
Er findet gewiß geneigtes Ohr.
Dann laßt uns alle insgesammt

Ein promemoria reinlich schreiben:
Daß es beym Kneipen solle verbleiben,
Und daß uns keine Gewalt soll auseinander treiben.
Das reichen wir dann recht pfiffig und fein
In Devotion beym Rector ein.
WUND
Kommt! Dabey bleibts! Schlagt alle ein!
Und Rosenberg soll unser Sprecher seyn.
MOSSTEIN
Erst noch ein Gläschen, daß auch der Bund
Wurzle auf einem festen Grund.
WIRTHIN
Das kommt nicht auf die Tafel, ich geb es gern.
Gute Verrichtung, meine Herrn.
WUND
Die Freiheit soll leben.
HOHENHORST
Der Philister soll geben.
ROSENBERG
Für die Ehre – den Schläger in starker Hand.
MOSSTEIN
Hoch blühe ein freies Vaterland.
Sie stellen sich in einen Kreis und singen
WUND
Wohl auf, ihr Brüder, reicht euch die Hand!
Die Freiheit des Burschen soll blühen.
Kein Teufel dem Burschen die Freiheit entwand,
Wie sehr er sich sollte auch mühen.
Die Freiheit macht ihn zum Burschen allein,
Drum soll sie vor allen behauptet seyn.
ROSENBERG
Aus der Welt die Freiheit verschwunden ist,
Man sieht nur Herren und Knechte;
Die Feigheit herrschet, die Hinterlist
Bey dem feigen Menschengeschlechte.
Nur wer mit dem Schwerdt sich behaupten kann,
Der Bursche allein ist der freie Mann.
HOHENHORST
Des Lebens Ängste, er wirft sie weg,
Hat nichts mehr zu fürchten, zu sorgen;
Dem Schiksal tritt er entgegen kek,

Das Philistertum faßt ihn erst morgen,
Und faßt es ihn morgen, so laßt uns heut
Noch schlürfen die Neigen der köstlichen Zeit.
[MOSSTEIN]
Vom Himmel fällt ihm sein lustig Loos,
Brauchts nicht mit Müh zu erstreben,
Und trunken er sizt in der Freude Schoos,
Er wird vor dem Teufel nicht beben,
Denn die Freiheit ist es, die Manneskraft,
Die ihm die Sorgen vom Halse schafft.
WUND
Der Bursche und sein Philisterroß
Sind stets willkommene Gäste;
Es flimmern die Lampen im Hochzeitschloß,
Ungeladen kommt er zum Feste,
Er wirbt nicht lange, er zeigt kein Gold,
Im Sturm erringt er den Minnesold.
KERCHER
Warum weinet die Dirn und zergrämt sich schier?
Laß fahren dahin, laß fahren!
Er hat als Bursche kein bleibend Quartier,
Kann treue Lieb nicht bewahren,
Denn er hat ein freies, ein weites Herz,
Und hat nicht Zeit für der Liebe Schmerz.
ROSENBERG
Drum auf, ihr Brüder, reicht euch die Hand!
Für der Freyheit feurige Freuden!
Es bindet uns heilig der Ehre Band,
Könnt ihr fürs Palladium streiten.
Setzt ihr für die Freiheit nicht alles ein,
Nie wird euch die Freyheit gewonnen seyn.
MOSSTEIN
Doch den Traum der Jugend nur lustig geträumt,
Eh ihn die Sorge vergiftet.
Die Jugend brauset, das Leben schäumt,
Frisch auf! eh der Geist noch verdüftet.
Bald erwartet euch des Philistertums Noth.
Nie kehrt euch der Burschenwelt Morgenroth.

ERLÄUTERUNGEN

Neben den gängigen Nachschlagewerken (Grimm, Deutsches Wörterbuch; Hermann Fischer, Schwäbisches Wörterbuch etc.) wurden für die Erläuterungen insbesondere eine Reihe studentischer Wörterbücher herangezogen. Passagen daraus, die innerhalb der Erläuterungen an ihrem andersartigen Tonfall ohne weiteres kenntlich sind, folgt in Klammern die Angabe des Autors. Im einzelnen: Friedrich Kluge, Werner Rust: Deutsche Studentensprache, hrsg. v. Theodor Hölcke, o.O. 1984 [im folgenden: Kluge / Rust]; Bibliothek zur historischen deutschen Studenten- und Schülersprache, hrsg. v. Helmut Henne u. Georg Objartel, Berlin u.a. 1984 (darin u.a.: Studenten-Lexicon. Aus den hinterlassenen Papieren eines unglücklichen Philosophen Florido genannt, ans Tageslicht gestellt von Christian Wilhelm Kindleben, der Weltweisheit Doktor und der freyen Künste Magister, Halle a. S. 1781 [im folgenden: Kindleben]); [Christian Friedrich Bernhard Augustin,] Idiotikon der Burschensprache, in: Bemerkungen eines Akademikers über Halle und dessen Bewohner, in Briefen, nebst einem Anhange, enthaltend die Statuten und Gesetze der Friedrichsuniversität, ein Idiotikon der Burschensprache, und den sogenannten Burschenkomment, Germanien (Quedlinburg) 1795 [im folgenden: Augustin]; Das Idiotikon der Burschensprache des Georg Franz Burghard Kloß, o.O. 1808 [im folgenden: Kloß]; [Daniel Ludwig Wallis,] Gebräuchlichste Ausdrücke und Redensarten der Studenten, in: Der Göttinger Student. Oder Bemerkungen, Rathschläge und Belehrungen über Göttingen und das Studenten-Leben auf der Georgia Augusta, Göttingen 1813 [im folgenden: Wallis]; [Schuchardt,] Studentikoses Conversationslexicon oder Leben, Sitten, Einrichtungen, Verhältnisse und Redensarten der Studenten beschrieben, erklärt und alphabetisch geordnet, Leipzig 1825 [im folgenden: Schuchardt]; Der flotte Bursch oder Neueste durchaus vollständige Sammlung von sämmtlichen jetzt gebräuchlichen burschicosen Redensarten und Wörtern, so wie eine genaue Aufführung aller Sitten und Gebräuche, welche bei Comitaten, Aufzügen, Wein-, Bier- und Fuchscommerschen oder sonstigen solennen Festivitäten vorkommen und strenge beobachtet werden müssen; nebst einem Appendix mehrerer Originale, originellen Einfälle und Anekdoten aus der Burschenwelt. Ein Product froher Laune für alle Universitäten Deutschlands von Carl Albert Constantin von Ragotzky, Leipzig 1831 [im folgenden: Ragotzky]; Burschikoses Wörterbuch oder Studentensprache. Allen deutschen Studenten, insbesondere dem jungen Zuwachs gewidmet von einem bemooßten Haupte, Bonn 1841 [im folgenden: Burschikoses Wörterbuch]; [Johannes Gräßli,] Burschicoses Wörterbuch oder: Erklärung aller im Studentenleben vorkommenden Sitten, Ausdrüke, Wörter,

Redensarten und des Comments, nebst Angabe der auf allen Universitäten bestehenden Corps, ihrer Farben und der Kneipen. Ein unentbehrliches Hand- und Hilfsbuch für Lyceisten, Gymnasiasten, Penäler, Polytechniker, Forstpolaken, Cantons- und Realschüler, von J. Vollmann, Dr. rei cneip., Ragaz 1846 [im folgenden: Vollmann]; Academia juventus. Die deutschen Studenten nach Sprache und Sitte. Lexicographisch, histo- und anthropologisch dargestellt von Herodotus junior aus Halikaparnaß, Celle u. Leipzig 1887 [Avademia juventus].

Ferner Literatur zur Geschichte der Universität Tübingen sowie zur Geschichte der dortigen Burschenschaft: Karl Klüpfel, Geschichte und Beschreibung der Universität Tübingen, Tübingen 1849; [Gustav Griesinger,] Fuimus Troes. Eine Festgabe zum 400jährigen Jubiläum der Universität Tübingen im August 1877 von einem ehemaligen Musensohn, der schon das hundert und zehnte Semester hinter sich hat, Tübingen 1877; Johann Wilhelm Camerer, Geschichte der Burschenschaft Germania zu Tübingen 1816 bis 1906, Urach 1909; Georg Schmidgall, Die alte Tübinger Burschenschaft 1816 bis 1828, in: Quellen und Darstellungen zur Geschichte der Burschenschaft und der deutschen Einheitsbewegung, hrsg. v. Paul Wentzcke, Bd. 17, Heidelberg 1940, S. 1-186; Reinhard Müth, Studentische Emanzipation und staatliche Repression. Die politische Bewegung der Tübinger Studenten im Vormärz, insbesondere von 1825 bis 1837, Tübingen 1977; Burschenschaft Germania Tübingen. Gesamtverzeichnis der Mitglieder seit der Gründung am 12. Dezember 1816, bearb. v. Karl Philipp, [Stuttgart 1989]; Thomas Oelschlägel, Hochschulpolitik in Württemberg 1819-1825. Die Auswirkungen der Karlsbader Beschlüsse auf die Universität Tübingen, Sigmaringen 1995.

Zur Universität Göttingen: Karsten Bahnson, Studentische Auszüge, in: Student und Hochschule im 19. Jahrhundert. Studien und Materialien, Göttingen 1975, S. 173-242; Hans-Heinrich Himme, Stich-haltige Beiträge zur Geschichte der Georgia Augusta in Göttingen. 220 Stiche aus den ersten 150 Jahren der Göttinger Universität, zusammengetragen und mit Texten versehen anläßlich ihres 250-jährigen Jubiläums, Göttingen 1987, S. 149.

Hauffs Werke werden nach folgender Ausgabe zitiert: Wilhelm Hauff, Sämtliche Werke. Textred. u. Anm. v. Sibylle von Steinsdorff, Nachw. v. Helmut Koopmann, München 1970 (Band- und Seitenzahl stehen in Klammern nach dem Zitat).

Schließlich wurde noch an biographischer Literatur zu Hauff benutzt: Julius Klaiber, Wilhelm Hauff. Ein Lebensbild des Dichters, Stuttgart 1881; Karl Riecke, Meine Eltern, ihre Geschwister und ihre Freunde, Stuttgart 1897; Hans Hofmann, Wilhelm Hauff. Eine nach neuen Quellen bearbeite-

te Darstellung seines Werdegangs, Frankfurt/M. 1902; Otto Güntter, Briefe, Gedichte und Entwürfe von Wilhelm Hauff, in: 31. Rechenschaftsbericht des Schwäbischen Schillervereins Marbach, Stuttgart 1927, S. 64-163; Friedrich Pfäfflin, Wilhelm Hauff und der Lichtenstein, Marbach 1981 (Marbacher Magazin, 18); Ottmar Hinz, Wilhelm Hauff, Reinbek bei Hamburg 1989.

Zitate aus unveröffentlichten Materialien beziehen sich in aller Regel auf den im Deutschen Literaturarchiv Marbach liegenden Nachlaß von Wilhelm Hauff.

Burschenleben] Unter einem Burschen, auch Bursch oder Pursch, verstand man ursprünglich einen Studenten, der eine Burse, ein Gemeinschaftshaus der Studenten, bewohnte. Im 18. Jahrhundert dann allgemeiner Name des Studenten; Plural: die Bursche. (Kluge / Rust) Zu dem Stichwort »Burschenleben« notiert Vollmann: 1) das Studenten-, das Universitätsleben 2) das flotte, irreguläre, nasse, famose Leben der Akademiker 3) das Weltleben. – Im politischen Kontext ist hier aber auch an die studentischen Burschenschaften zu denken. Die Allgemeine Burschenschaft, die im Gegensatz zu den landsmannschaftlichen Corps stand und sich nationalen und freiheitlichen Idealen verpflichtet fühlte, geht auf die Gründung der sogenannten Urburschenschaft in Jena zurück, zu der sich am 12. Juni 1815 die dortigen Studentenverbindungen zusammenschlossen. Vor allem getragen von Teilnehmern an den Befreiungskriegen verbreitete sich diese Bewegung rasch auch an anderen Universitäten, bis im Oktober 1818 die regelrechte Verfassung einer »Allgemeinen Burschenschaft« ausgearbeitet wurde. In Tübingen konstituierte sich am 8. Dezember 1816 im Weilheimer Kneiple die Burschenschaft Arminia, die bald darauf in Germania umbenannt wurde und zu der sich rasch ein beträchtlicher Teil der Studentenschaft bekannte.

Bemper vulgo HffW.] Bemper, Bemperle auch Bömperle lautete der studentische Spitzname Wilhelm Hauffs, der von einem gleichnamigen Kommilitonen auf ihn übertragen worden sein soll. Diese Kneip-, Bier- oder Cerevisnamen (vgl. die entsprechenden Stichwörter in den studentischen Wörterbüchern) begegnen üblicherweise als Namenszusatz, also etwa »Wilhelm Hauff vulgo [= gemeinhin] Bemper«; in dieser Form signierte Hauff z.B. ein im Winter 1821 entstandenes Gedicht über die Vorzüge des Teetrinkens. Die Selbstbezeichnung Bemper findet sich auch in einem Brief vom 24. Dezember 1821 und späterhin noch öfter. Der Bezug des Ausdrucks auf Hauff ist nicht ganz klar; er leitet sich von bampen [= kacken] ab und dient sowohl in der Qualität eines Kose-

namens wie auch in der eines Schimpfworts als Bezeichnung für ein kleines, dickes Kind bzw. einen ebensolchen Erwachsenen.

Bemoostes Haus] Bemoost bedeutet im studentischen Jargon soviel wie alt, erfahren, ergraut. Der Ausdruck bemoostes Haus (vgl. »altes Haus«, »bemoostes Haupt«) bezeichnet also einen alten, erfahrenen, »besemesterten« (Vollmann) Studenten. Vgl. auch Hauffs *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan* (Werke, Bd. I, S. 383)

Odenwald] In seinen sogenannten Memorabilien – das sind stichwortartige Erinnerungen an die Universitätszeit auf den Rückseiten studentischer Stammbuchblätter – notierte Hauff: »Theurer paukt sich mit Odenwald«. (Werke, Bd. 3, S. 317) Letzteres war der Spitzname des Theologiestudenten Philipp Karl Reimold aus Heidelberg (1799-1830). Es ist anzunehmen, daß auch die anderen Figurennamen Anspielungen auf reale Personen enthalten.

Studio] Abkürzung für Studiosus. Hauff verwendet Studio offenkundig auch als Pluralform.

Landsmannschaft] Zusammenschluß von Studenten aus der gleichen Gegend oder Provinz. Die Landsmannschaften standen ursprünglich in deutlichem Gegensatz zur national orientierten Burschenschaft.

Graßfuchs] Crasser oder krasser Fuchs. Student im ersten Semester. Krass bedeutet in der Studentensprache so viel wie dumm, einfältig. Vollmann erläutert: Der Fuchs darf nach dem Comment nie im Namen eines Beleidigten fordern, cartelltragen, constituiren oder secundiren, bei Duellen nicht Zeuge sein, nie vortanzen, nie präsidiren, nie den Ton angeben, nie bei öffentlichen Aufzügen reiten, nie einem Burschen ohne Erlaubnis vortrinken oder ihm Schmollis anbieten. Bei Commersen muß er stehend und mit entblöstem Haupte singen und trinken, er darf nicht im Bierconvent sizen und muß die niedern Dienste des Corps verrichten, bezahlen und wieder bezahlen, wichsen und nochmals wichsen.

Philister] Bürger, Spießbürger, Nichtstudent. Vollmann definiert: 1) die Feinde der Israeliten, des auserwählten Volkes 2) die Feinde der Ausgewählten, der Studenten; und zitiert eine Passage aus dem Stück *Das bemooste Haupt* (1840) von Roderich Benedix: »Ein Philister ist ein Kerl, der nichts kennt, als sich und seinen Geldbeutel; der dem lieben Gott Buch und Rechnung führt über die Pfenninge, die er einem armen Handwerksburschen gibt; der vor einem guten Rok den Hut tiefer abnimmt, als vor einem abgetragenen; der Kunst und Wissenschaft für dummes Zeug hält, weil sie oft brodlos sind; der um 10 Uhr zu Bette geht, weil dann der Nachtwächter ruft; der sich Sonntags ex officio amusirt, weil er ein reines Hemde angezogen; der sich für fromm hält, weil er regelmäßig in die Kirche geht und der Frau Nachbarin neues

Kleid bekrittelt; dessen Lebenslauf mit einer Zeile zu beschreiben ist: er ward geboren, aß, trank, schlief und – starb!«

Pferd Philister] Pferdeverleiher.

Pudel] Pedell. Vollmann spezifiziert: 1) der Spionirgehilfe 2) der Studentenschmeker 3) der Pflichterfüller 4) die Poliçe der Hochschule. Kloß faßt zusammen: gewöhnl. die infamste Kanaille in der Univ. Stadt.

Schnurren] Wächter, Häscher, Nachtwächter, Stadtsoldaten der Universitätsstadt. Kürzung von Schnurrbart. Kloß bringt als Synonym: Haltunsfest.

Nachtstühle] Studenten, die keiner Verbindung beigetreten sind. Vollmann ergänzt: unbeweglicher Student; ein Bursch, der im Korbe [auf seiner Stube] sizt, schanzt [lernt] wie ein Steinesel, solid ist und sich zu keiner Verbindung hält.

Bierspiel] Karten- oder Würfelspiel um das Biergeld. Ein Mitstudent Hauffs erinnerte ihn 1821 auf einem Stammbuchblatt an ein »Bierspiel mit 50 Schoppen«; Hauff selbst berichtet in einem Brief vom 24. Dezember 1821, daß er jeden Nachmittag zu einem Bierspiel in die Kneipe gehe.

lehnen] leihen.

harte Taler] große Silbermünzen; auch Kronentaler oder große Taler im Unterschied zu den geringerwertigen kleinen bzw. Konventionstalern.

honneken] hohnecken, verhöhnen.

brummt] mahnt, eine Schuld einfordert.

Aete] normalerweise Aette, schwäbischer Ausdruck für Vater. Hauff verwendet das Wort in gleicher Schreibweise auch für die Bildunterschrift einer undatierten Scherzzeichnung für Karl Göriz. (Güntter 151f.)

Luag] schwäbisch für: schau, gib acht.

wie des Schinders Gaul] wie eine Schindmähre, wie ein bissiges, bösartiges altes Pferd.

Verschiß] Bann, Ehrloserklärung. Sie kann sein eine temporäre oder eine immerwährende. Betreffen kann sie Studenten und Philister. Ein Student, der in Verschiß ist – (die Ursachen dazu sind hauptsächlich: Bruch des Ehrenworts, Diebstahl, Betrügerei, Nichtbefolgung des Comments, Umgang mit einem Verschissenen etc.) – hat keinen Anspruch auf Burschenehre, darf keinen Commersen und feierlichen Aufzügen beiwohnen, kann bei Beleidigungen auf keine Satisfaction Anspruch machen, und wird von Jedem vermieden. – Die Ursachen des Verschisses bei Philistern sind geringer; grobe Behandlung eines Studenten reicht schon hin. (Schuchhardt) Im Allgemeinen Burschenbrauch für Tübingen aus dem Jahr 1820, einer Art Statut, wird auch der sogenannte Philister-Verschiß erläutert, »der, wenn er ausgesprochen ist, die Wirkung hat,

daß während der ganzen Dauer desselben dem damit Belegten auch nicht der geringste pekuniäre Vortheil von den Burschen verschafft werden darf«. (Camerer, S. 80)

Refrendare] Die Referendare befanden sich nach abgeschlossenem Studium im juristischen Vorbereitungsdienst, gehörten in den Augen der Studenten also schon dem Philistertum an.

Jockle] Jakob.

Geldle] schwäbischer Diminutiv; hier vielleicht parodistisch gemeint.

Kloster-Novizen] Gemeint sind die Theologiestudenten im Tübinger Stift, die – »Kleiden sich nett« – einer strengen und ihnen verhaßten Kleiderordnung unterworfen waren. Auch Hauff gedenkt in einem Stammbucheintrag für einen Stifts-Genossen aus dem Jahr 1822 leidvoll der »kurzen und engen Hosen, Ueberschläge und Klapphüte etc.«.

Batzen] Silbermünzen.

Cujon] Schuft.

restieren] schulden.

Hechingen] Ort in der Nähe Tübingens.

Suite] Ausflug, Auszug, Bierreise (Vollmann). Im weiteren Sinn versteht man unter Suiten allerlei Schwänke und lustige Streiche, bei denen nicht allemal auf das Anständige Rücksicht genommen wird. (Augustin).

Cameel] Ein Student, der keiner Verbindung beigetreten ist, ein Bursch, der kein burschicoses Leben führt. (Ragotzky) Vollmann verdeutlicht: Einer, der nicht sauft, raucht, paukt, knallt und rennomirt. Offenkundig fand das Schimpfwort auch Anwendung auf Nichtstudenten. Vgl. auch Hauffs *Satansmemoiren* (Werke, Bd. 1, S. 383).

warum nicht gar!] Ausruf des Erstaunens, der Ablehnung.

wir arme Leut] dialektale Wendung.

schieb dich fort] studentisch für: entferne dich, verdrücke dich.

Commersch] auch Commers oder Commerz. Eine feierliche Zusammenkunft von Studenten zu einem Trinkgelage, wo nach gewissen Regeln, Gesetzen und Formen getrunken wird (Ragotzky); allgemeiner: Saufgelag (Kloß).

flott] studentischer Ausdruck für munter, lustig, fidel; flott leben bedeutet lustig leben.

Rectorswahl] Das Rektoramt wechselte in Tübingen halbjährlich. Möglicherweise auch Anspielung auf die 1819 erfolgte Ernennung des Medizinprofessors Johann Heinrich Ferdinand von Autenrieth (1772-1835) zum Kanzler, also zum Regierungsvertreter an der Universität mit erweiterten Kompetenzen, die auch eine politische Kontrolle der Hochschule einschlossen. Dadurch wurde Autenrieth zur hochschulpolitisch bestimmenden Figur der 20er Jahre in Tübingen.

Randal] studentischer Ausdruck für Lärm, Spektakel. Vgl. auch Hauffs ›Satansmemoiren‹ (Werke, Bd. 1, S. 383).

Studien-räthe und Commissare … Jagd auf Demagogen] Der Studienrat mit seinen sechs Mitgliedern (drei geistliche, drei weltliche) war die beaufsichtigende Behörde für die höheren Schulen des Landes und die Universität. – Anspielung auf die auch im liberalen Württemberg stattfindenden Untersuchungen über revolutionäre – demagogische – Umtriebe auf den Universitäten infolge der durch das Attentat des – zeitweilig in Tübingen studierenden – Theologen Karl Ludwig Sand auf den Dichter und russischen Diplomaten August von Kotzebue veranlaßten erzreaktionären Karlsbader Beschlüsse. In Tübingen führte der außerordentliche königliche Kommissär Soden im Juli und August 1819 mehrere Vernehmungen verdächtigter Studenten durch, die indessen ergebnislos endeten. Trotz dieses negativen Ergebnisses wurde im Dezember 1819 auf Druck der Zentraluntersuchungskommission in Mainz die Tübinger Burschenschaft aufgelöst; sie lebte allerdings bereits zu Anfang des Jahres 1820 unter dem Namen Burschenverein wieder auf. – Als Blaubeurer Seminarist nahm Hauff im Briefwechsel mit seinem Freund Christian Riecke lebhaften Anteil an diesen Tübinger Vorgängen. Vgl. auch sein Gedicht aus dem Jahr 1824: *Die Mainzer Kommission* (Werke, Bd. 3, S. 366f.) sowie die satirische Darstellung der Demagogenverfolgung in den *Satansmemoiren*. (Werke, Bd. 1, S. 399ff.)

Perücke … Gnadenkette] Abwertend für den (Amts)Perückenträger. Eine von einem Fürsten verliehene Gnadenkette entsprach dem späteren Verdienstorden. Hier wohl Anspielung auf den Ornat des Rektors.

Freiheit … alten Vertrag] Gelegentlich wird zu der den Universitäten durch ein Edikt von Kaiser Friedrich I. Barbarossa zugestandenen akademischen Freiheit auch das Recht auf Studentenverbindungen zugezählt. (Kluge/Rust)

bemogelt] Hauff selbst scheint solcherlei harmlosen Betrügereien beim Kartenspiel nicht abgeneigt gewesen zu sein. Ein Stammbucheintrag erinnert freundschaftlich an »Deine bedeutenden Bemoglereyen u. Maliçen in den Bierspielen«, in einem anderen wird er geradezu als »Erzmogelant« tituliert.

Herz-Sau] Herz-As.

Belle] Die Schellen-Sieben im Bierspiel Rammes (Rams) und nächst dem Daus (As) der höchste Trumpf. (Academica juventus) Hauff verwendet den Ausdruck auch in der 1822 entstandenen *Seniade*. (Werke, Bd. 3, S. 410)

Strich] Vermutlich ist an eine Notierung der einzelnen Spiele durch Striche zu denken. Die zunächst einleuchtende Fehllesung »Stich« bei Hof-

mann und in Werke, Bd. 3, S. 320 erweist sich dadurch als unzutreffend, daß es ja – »Und Ass – und König – und Zehner und Dam« – um mehrere Stiche geht. Die gleiche Fehllesung hat sich übrigens in den Text der *Seniade* eingeschlichen, auch dort vom Zusammenhang her naheliegend: »Er spielt gedankenlos und bald verwirrt er sich,|Er kennt das Spiel nicht mehr, es häuft sich Strich auf Strich«. (Werke, Bd. 3, S. 410)

prellt] betrügt. Die Füchse prellen, ist eine Art von Belustigung der Jäger, da sie ihrer vier einen gefangenen Fuchs in ein weisses Tuch legen, solches bey den vier Zippeln anfassen und denselben immer in die Höhe werfen, doch so, daß der Fuchs nicht heraus kann. Aus diesem bey den Jägern gewöhnlichen Vexiren und Schuhriegeln der Füchse ist nachher das Hudeln der neuen Studenten entstanden. Ehedem wurden solche junge Leute von den ältern Burschen entsetzlich geschoren, um ihre mitgebrachten Mutterpfennige geprellt und übervortheilt. In Jena, eine halbe Meile von der Stadt, findet man auch noch einen sogenannten Fuchsthurm, bey welchem die ankommenden Füchse geprellt, das ist, von den ältern Studenten unter vielen Neckereyen angehalten wurden, ihre Mitbrüder zu regaliren, tüchtig aufwixen zu lassen, und alsdenn die Zeche zu bezahlen. (Kindleben)

Schoppen nach] Getränkenachbestellung bei der Kellnerin.

es soll gleich steigen] es soll gleich vor sich gehen, beginnen.

Band] Jede Verbindung auf der Universität hat als Quasi-Ordenszeichen ein dreifarbiges Band. (Ragotzky) Hauffs Band der Tübinger Germania hat sich im Deutschen Literaturarchiv erhalten.

Petersund] Petersundern war eine Ortschaft in Westfalen, heute Stadtteil von Dortmund.

Goldene Füchse] Goldmünzen.

die Bibel vertauscht mit der Doctorsbüchse] d.h. Wund wechselte vom Theologie- zum Medizistudium.

Wirthsbesen] Besen ist der Titel, den man jedem weiblichen Wesen beylegt. So gibt es nach den verschiedenen Ständen und Gewerben: Florbesen, Cattunbesen, Waschbesen, Küchenbesen usw. (Wallis) Das Wort begegnet auch in Hauffs *Satansmemoiren* (Werke, Bd. 1, S. 382 bzw. 384) sowie gelegentlich in seiner Korrespondenz.

Auf Cerevis] Bekräftigung bei der Bierehre (Burschikoses Wörterbuch). Eigentlich heißt Cerevisia Bier. Der Ausdruck kommt daher, weil die alten Deutschen immer bei etwas, das ihnen heilig war, schwuren, beim Haar, beim Barte Carls des Grossen; daher auch die Studenten beim Bier, ihrem Heiligsten. (Vollmann)

Prater] Wiener Vergnügungspark.

Museum] Lesegesellschaft, wie es sie im 19. Jahrhundert in den meisten Städten gab. Auch Hauff las während seines Studiums regelmäßig auf dem Tübinger Museum.

setzte mich auf den Hund] brachte mich auf den Hund, versetzte mich in einen kläglichen Zustand. Vollmann erklärt den Ursprung der Wendung durch einen verarmten Studenten, der sich kein Pferd mehr habe leisten können und deshalb auf einer großen Bulldogge durch die Stadt geritten sei; daher die Redensart, wenn einer kein Geld mehr hatte, er sei, er reite auf dem Hund.

nacher] schwäbisch für nach, insbesondere vor Ortsnamen.

galant] elegant.

das beißt sich heraus] das macht sich gut. (Vollmann)

Jungbursch] Im Tübinger Burschenbrauch werden die verschiedenen Burschenalter wie folgt bezeichnet: im 1. Semester Kraßfuchs, im 2. Brandfuchs, im 3. Jungbursch, im 4. und 5. Altbursch, vom 6. Semester an bis zum Philisterium Bemoostes Haupt. (Camerer, S. 72f.)

vom Troß] vom Gefolge, ein Mitläufer.

haben Sie noch gar nicht los] beherrschen Sie noch nicht. Etwas loshaben bedeutet im studentischen Jargon, eine Sache aus dem Fundament verstehen, darin exzellieren. (Kloß)

renomirt] Zum Stichwort Renommiren (aus dem Franz.) führt Vollmann aus: 1. dikthun; 2. sich blähen; 3. sich loben; 4. sich rühmen; 5. durch sein Benehmen Aufsehen machen; 6. furoriren; 7. burschicos auftreten; 8. famosiren; 9. auf der Hochschule durch Raufen, Schlagen, Saufen, Commersiren und Poussiren berühmt machen. Das entsprechende Verhalten hat seine klassische literarische Ausbildung in Just Friedrich Wilhelm Zachariäs komischem Heldengedicht *Der Renommiste* (1744) gefunden, dem Hauff seine *Seniade* nachgebildet hat.

Füchse drukt] vgl. das Stichwort Füchse prellen. Unter dem Begriff des Pennalismus zusammenzufassende Initiationsbräuche, die sich Anfängerstudenten von den älteren Kommilitonen gefallen lassen mußten; verschiedene Mißhandlungen und v.a. finanzielle Ausnutzung. Vgl. auch die Stichworte Fuchsbrennen, Fuchsenritt oder Fuchsenstoß bei Kluge/Rust. Vor Beginn ihres Studiums erkundigte sich Hauff bei seinem Freund Christian Riecke: »Ist Dir es nicht angst, weil wir als Füchse arg werden gedrückt werden?« (Brief vom 16.6.1820)

Pleiße] Fluß bei Leipzig.

Skandalen] Ärgernisse, Tumulte, aber auch Streitigkeiten, insbesondere Duelle.

Fratzen] Possen.

Klinge] Degen(klinge).

incommodieren] belästigen.

Auf der Schulpfort, im Seminar] Berühmte, 1543 aus einem ehemaligen Kloster hervorgegangene sächsische Fürstenschule in Pforta, die in der Anlage durchaus den württembergischen Seminarien vergleichbar war, an die Hauff hier sicherlich dachte. Er selbst durchlief in den Jahren von 1817 bis 1820 das Seminar in Blaubeuren.

Director] Möglicherweise spielt Hauff hier auf seinen eigenen Schuldirektor Jeremias Friedrich Reuß (1775-1850) an, seit Herbst 1817 Ephorus des Seminars in Blaubeuren.

Poussieren] heißt eigentlich, einem Mädchen die Cour machen, jedoch poussirt der Bursch auf zweierlei Weise. A. Poussiren, fein, i.e. auf eine zarte und sinnige Weise einer Dame den Hof machen. B. Poussiren, grob, gibt eigentlich das Wort selbst schon, und wird die Definition genügen, daß diese Art des Poussirens nur bei den, den Männern sehr geneigten, Frauenzimmern zu appliciren ist. (Ragotzky)

Soff] Nebenform zu Suff; fortgesetztes Saufen.

Leben und leben laßen] sprichwörtlich.

Fatalität] Malheur, Ärger.

fleken] von statten gehn, vorwärts gehn.

ins Steken] Nebenform von: ins Stocken (geraten).

Schniffelbochs] Stutzer, Geck. In einer mit erläuternden Versen versehenen Zeichnung verschiedener Studentenfiguren stellt Hauff auch diesen Typus dar und ebenso eine bezeichnende Reaktion auf ihn:

Der Schniffelbochs in seinem Gott vergnügt,
daß er den schönsten Körper ihm gegeben,
hat heute schon ein schönes Herz besiegt:
»God damm! das is mir doch ein jöttlich Leben!«
Der Cerevisianer, stets im Negligée
hat mit Gedanken nicht mehr viel zu schaffen.
Des Schniffelbochs Pomade macht ihm weh,
»Er möcht' sich kotzen über diesen Affen«.

Hauff verwendet den Ausdruck auch in einem Brief vom 24. Dezember 1821. Die studentischen Wörterbücher verzeichnen ihn nicht, wohl aber den synonymen Begriff Schniepel.

Comment] ist der Inbegriff und die Norm aller derjenigen Gesetze, welche die Studenten sowohl unter sich, als auch im Verhältniß zur dritten Person, festgestellt haben. Es gibt zweierlei Hauptarten von Comment. A. Comment im Allgemeinen, worunter alles dasjenige verstanden wird, was auf allen und für alle Universitäten gilt. B. Specieller Comment, welchen sich jede Universität selbst gebildet hat. (Ragotzky) Mit einem Wort: Die Statuten des Studentenlebens. (Kluge / Rust) Vgl. auch Hauffs *Satansmemoiren* (Werke, Bd. 1, S. 392).

Maliçe] Bosheit, aber auch Ärger, Wut.
Windesweben] Windeswehen.
Reich von Burschen … ein freies Vaterland] Solcherlei in Studentenkreisen vielfach umlaufenden Vorstellungen spürte die Mainzer Zentraluntersuchungskommission hartnäckig nach. Als die allgemeine Freiheitssehnsucht auf den Universitäten sich in der Gründung des von Karl Follen initiierten Jünglingsbundes konkretisierte (1821-23), griffen die Behörden in ganz Deutschland mit drakonischen Maßnahmen durch. Sechzehn Tübinger Studenten wurden 1824 zu längeren Haftstrafen auf dem Hohenasperg, dem württembergischen Staatsgefängnis, verurteilt, darunter auch die mit Hauff näher bekannten Karl Geßler (später Pfarrer), Gustav Kolb (später Chefredakteur der *Augsburger Allgemeinen Zeitung*), Karl Knaus (später Professor der Land- und Forstwirtschaft) sowie der Privatdozent Karl Hase (später Professor der Theologie). Friedrich Hauff, der Held der *Seniade*, starb bereits vor der Urteilsverkündung an den Folgen der Untersuchungshaft.
Ich lobe mir das Burschenleben] Anonymes Studentenlied, von Carl Maria von Weber eben im Jahr 1821 vertont.
hinter der Hecke gebohren] unehelich geboren.
Gottfried] wird der Commersch- und Hausrock des Burschen genannt. (Ragotzky). Vgl. auch Hauffs *Satansmemoiren* (Werke, Bd. 1, S. 382).
Kram] Krambude oder Kramhandel. Bei der Wendung »einen Kram und Laden« hat man sich wohl einen Kramhandel und den dazugehörigen Raum vorzustellen.
Stükfaß] Hohlmaß in der Größe von etwa 10 bis 12 Hektoliter.
Schmollis] vom Lateinischen sis mihi mollis amicus abgekürzt, zu deutsch: sei mir ein guter Freund. (Vollmann) Zuruf an einen Studenten, mit dem man Brüderschaft machen will, worauf dieser fiducit antwortet. (Augustin)
Leibfuchs] Es ist eine gewöhnliche Sitte, daß die alten renommirten Häuser und Senioren sich einen Leibfuchs, i.e. crasser Fuchs, zu mehreren kleinen Ehrendiensten halten. (Ragotzky)
Einen neuen Menschen haben Sie angezogen] Blasphemische Bibelanspielung nach Schillers Vorgang. Vgl. Eph. 4,23-24: Erneuert euch aber im Geist eures Gemüts und ziehet den neuen Menschen an, der nach Gott geschaffen ist in rechtschaffener Gerechtigkeit und Heiligkeit. Vgl. auch Kol. 3,9-10.
Auf der Fortuna goldenem Schiff] Zu den festen Attributen der antiken Glücksgöttin gehörte das Steuerruder; sie wurde auch als Göttin der Schiffahrt verehrt. An das Bild des Schiffes knüpft sich traditionell die Vorstellung von Glück oder Unglück, an das des »goldenen Schiffes« – vgl. den Begriff »Glücksschiff« – naturgemäß erstere. Die Fortuna-

Symbolik bestimmt auch die nachfolgenden Verse – »Glük«, »das große Loos«, »des Glükes Kind« –; selbst die »Weltkugel« dürfte der Fortuna-Ikonographie entstammen, denn üblicherweise wurde die Göttin zum Ausweis ihrer Wankelmütigkeit auf einer Kugel stehend dargestellt.

des Färbers Gaul] Das im Kreis trottende Pferd, das in einer Färberei eine Rolle zu bewegen hatte, war offenbar redensartlich. Hauff verwendet den Ausdruck auch in einem Brief vom 21. Januar 1820: »Es dreht sich alles im alten Kreise und ich komme mir oft vor wie ein Färbergaul, der im ewigen Kreislauf immer wieder an den oft betrachteten Gegenständen hingetrieben wird. 's ist doch ein verflucht langweiliges Leben, das Klosterleben.«

Wallenstein|Nur durchs studieren wurd er so seyn] Verbeugung Hauffs vor dem Referenzwerk. Vom Wortlaut her unklare Stelle; vermutlich Anspielung auf die von dem Ersten Jäger erzählte Episode aus Wallensteins Studentenzeit.

Napoleon – Blücher] Der Heros des nach ihm benannten Zeitalters und (in deutscher Perspektive) sein Überwinder in der Schlacht von Waterloo (1815). Der alljährlich mit großem Aufwand begangene Gedenktag dieses End- und Höhepunkts der Befreiungskriege war jeweils das zentrale Ereignis der burschenschaftlichen Aktivitäten in Tübingen. Hauff steuerte zu den Festivitäten der Jahre 1822-24 mehrere patriotische Gedichte bei (Werke, Bd. 3, S. 346ff.); andererseits gilt er mit seiner Novelle *Das Bild des Kaisers* (1827) nach und neben Heine als einer der maßgeblichen Urheber der neu einsetzenden literarischen Napoleon-Verehrung. – Dem Berufssoldaten und preußischen Generalfeldmarschall Blücher (1742-1819) wurde der Doktortitel allerdings erst im Jahr 1814 in England ehrenhalber verliehen.

Lassen Sie das gleich unterwegen] wörtlich: lassen Sie das unterwegs; unterlassen Sie das.

corammier ihn] stell ihn zur Rede. Tritt ein, wenn jemand beleidigt ist oder sich wenigstens beleidigt wähnt, wo er dann einen Burschen, welcher der Kartellträger genannt wird, hinschickt, um fragen zu lassen, wie es gemeint ist. (Ragotzky) Die substantivierte Form des Ausdrucks »Corramage« verwendet Hauff auch in der *Seniade*; die Reaktion auf dieselbe lautet dort übrigens im Reim: »o l… mich doch im A…!« (Werke, Bd. 3, S. 410).

Bierplank] Offenkundig ein Tanz, doch weisen die studentischen Wörterbücher diesen Ausdruck nicht nach. Bierplanck lautete der Spitzname des Studenten Wilhelm von Planck (1795-1825) aus Nürtingen; ob ein Bezug darauf vorliegt und wenn ja, welcher, ist unklar.

Frau Liesel] Weiter oben trägt die Wirtin noch den Schillerschen Namen Gustel.

als] immer, regelmäßig.

Schaarwacht] die Patrouille der Stadtsoldaten.

Hatschier] ursprünglich Bogenschütze, Angehöriger der Leibwache; später auch Amtsdiener, Büttel.

Magnifizenz] Anrede des Rektors.

zehn Uhr … Namen fragen] Der Pedell will die Studenten wegen Übertretung der Polizeistunde anzeigen. Bei Griesinger findet sich eine parallele Stelle:

> Halb eilf Uhr schlägt's, da regen sich die Schnurren,
>   Und heim schwebt jetzo der solide Mann,
> Der Durst'ge aber fängt jetzt an zu murren,
>   Daß er nun nicht mehr länger kneipen kann;
> Schon läßt sich hören ein verdächtig Knurren
>   Und stockbewaffnet rückt der Pudel an
> Und zwinkert in der Blendlaterne Nimbus
>   »Eundi jam legaliter est tempus!«
> Jetzt gehen alle, denn die Weisung lautet
>   Im Namen seiner Maximificenz; (superlativus majestaticus)
> Doch möglich, daß Ihr einzelne noch schautet,
>   Die kneipen wollten fort mit Vehemenz. (Fuimus Troes, 119)

er wird mit Holz vertrieben] er wird mit dem Stockprügel vertrieben. Zum Verb holzen, d.h. mit einem Stock schlagen, vgl. auch Hauffs *Satansmemoiren* (Werke, Bd. 1, S. 384).

daß er gleich sich scisiert] daß er sich verdrückt, heimlich entfernt. (Kluge/Rust)

Bierkonvent raus] 1. das Biergericht; 2. das nasse Forum; 3. ein Collegium von 3 Studenten, welche die erste Instanz in Biersachen bilden, und mit Weitersziehung an den allgemeinen, aus 7 Mitgliedern bestehenden Bierconvent über Biervergehen und Verstöße gegen den Comment absprechen. (Vollmann) Der Anruf raus oder heraus – vgl. Bursche heraus – galt den Studenten als zwingende Aufforderung.

Dummer Junge] der größte Tousch (Beleidigung) bei den Studenten, der ipso jure eine Forderung nach sich zieht und ziehen muß, weil sonst der, welcher einen »dummen Jungen« auf sich sizen läßt, in Verschiß kömmt. (Vollmann)

ohne Hut und Binden|Und ohne Handschuh] verschärfte Form des Duells, die ohne die sonst übliche Schutzkleidung ausgetragen wurde. Zur Beschreibung dieser »Paukwichs« genannten Schutzkleidung vgl. man

Hauffs *Satansmemoiren* (Werke, Bd. 1, S. 392f.) Nahezu die gleiche Formulierung findet sich übrigens in der *Seniade*: »Wohlan, Herr Senior, wir werden uns denn finden,|Doch ohne Handschuh komm und ohne Hut und Binden!« (Werke, Bd. 3, S. 410)

üppiges Thier] üppig heißt im studentischen Jargon so viel wie über das Maß hinausgehend, übermütig, hochfahrend.

sonderbar] galt unter den Studenten als Tuschwort (Beleidigung), auf das man reagieren mußte. (Kluge/Rust)

stürzen] eine Beleidigung gegen einen ausstoßen. Beispiel: X hat mich einen dummen Jungen gestürzt = er hat mich durch diesen Namen beleidigt. Nach dem Sturz folgt Coramage und hierauf entweder Deprecation (Zurücknahme der Beleidigung, Abbitte) oder Forderung. (Schuchardt)

Schaben] Insektenart, hier als Schimpfwort.

Senat] Universitätsgremium.

Cives] die akademische Bürgerschaft, zu der die Studenten gehörten.

Decretum itaque] daher ergeht der Beschluß.

pro primo] fürs erste.

trappieren] erwischen, ertappen.

relegieren] von der Hochschule verweisen. Vollmann nennt als Vergehen, die eine Relegation nach sich zogen: die Verschißerklärung gegen die Hochschule, ein Institut oder einen Professor, und ihre Beihilfe; die Anreizung zum Duell; der Ruf »Bursche heraus«; die Stiftung geheimer Corps mit burschenschaftlichen Tendenzen.

laßt euch bedeuten] laßt euch belehren.

Normalbursch] das Wort normal bedeutet in Zusammensetzungen – wie auch sonst – der Norm, der Regel entsprechend, als Vorbild, als Richtschnur dienend. Vgl. die Ausdrücke Normalschule, Normaluhr etc.

Burschliquor] das Wort liquor steht allgemein für Flüssigkeit, unter Burschliquor wird demnach Burschenflüssigkeit, also am ehesten Bier zu verstehen sein. Die studentischen Wörterbücher führen den Ausdruck allerdings nicht.

Doctor Bengel] Ernst Gottlieb Bengel (1769-1826), Prälat und Professor der Theologie in Tübingen. Hauff hat seinen Lehrer in den *Satansmemoiren* als Doktor Schnatterer karikiert (Werke, Bd. 1, S. 387ff.).

Führen den Knittel wie wir den Degen] Die gegenseitige Abneigung zwischen den Tübinger Studenten und den Bauern der umliegenden Dörfer eskalierte am 8 März 1819 in der sogenannten Lustnauer Schlacht. Ein Streit zweier Studenten mit einem Schäfer wuchs sich zu einer Massenschlägerei aus, indem einerseits die Lustnauer Bauern, andererseits die Tübinger Studenten und Dozenten – Professor Bengel ließ Sturm läuten – in großer Zahl zu den mit Mistgabeln bzw. Degen kämpfenden

Parteien stießen. Erst das Eingreifen des Tübinger Oberamtmanns und des Rektors beendete die allgemeine Prügelei, in deren Verlauf das Lustnauer Wirtshaus zum Adler vollständig zerstört wurde. Dieses vielbesprochene Ereignis der Tübinger Studentengeschichte führte zu einer zeitweiligen Annäherung von Burschenschaft und Landsmannschaften.

In Göttingen vor einigen Jahren] Anspielung auf den dortigen Auszug der Studenten im Jahr 1818. Dies war eine verbreitete und äußerst wirkungsvolle Form des akademischen Protests gegen mißliebige Anordnungen der Obrigkeit oder zur Durchsetzung studentischer Forderungen. Anlaß des Göttinger Auszugs vom Sommer 1818 war die Verprügelung eines Studenten durch einen Metzger sowie daraufhin eintretende Tumulte, die durch Militär gewaltsam beendet wurden. Weil sie sich durch diese Lösung des Konflikts benachteiligt fühlten, begaben sich die Studenten ins nahegelegene Witzenhausen und verhängten, nachdem alle Verhandlungen mit den Behörden erfolglos geblieben waren, einen zweijährigen Verruf über die Universität Göttingen. Von den 1158 dort immatrikulierten Studenten verblieben im Wintersemester 1818/19 nur noch 658. Rosenberg – »Dann aber gehen wir alle fort« und nach ihm Mosstein erweitern die Anspielung auf diesen Vorfall im weiteren Verlauf des Textes.

Baron von R….] Anspielung auf Hauffs Universitätsfreund Friedrich Freiherr von Röder, genannt Reichsbaron (1803-1855). Satirische Hinweise auf seine Verschuldung finden sich bei Hauff öfters (Werke, Bd. 3, S. 299 bzw. 301f.), am deutlichsten in einer dramatischen Szene, die die Tübinger Studentenverhältnisse in einem imaginären, zukünftigen Amerika spiegelt; Cocles war der Spitzname von Adolf Christian (1802-1863), der ebenso wie Karl Göriz (1802-1853) und Röder zu Hauffs engerem Freundeskreis zählte:

RÖDER *tritt auf.*
Er hat einen alten grünen Flaus an, und Kanonen.
Cocles leih mir auch ein par Piecen.
Ich bin in Philadelphia im Löwen geweßen
Und schlug dort mit Göriz und Hauff
Einen Pump von einem Gulden auf.
COCLES
Es ist mir unmöglich, ich selbst keines hab.
FRAU
Herr von Röder, Sie bringen uns noch ans Grab
Mit ihrem immerwährenden pumpen.
Bald woll sind wir auch vollends Lumpen.

ordonanzen] anordnen, befehlen.

schmälen] Nebenform zu schmälern.

Eberhardus im Bart] Der Graf, seit 1495 Herzog Eberhard I. von Württemberg (1445-1496), genannt Eberhard im Bart, gründete 1477 die Universität Tübingen

darauf hat er geschworen] Anspielung auf die Besiegelung des württembergischen Verfassungsvertrags am 25. September 1819. Über die anschließenden Feierlichkeiten in Stuttgart wurde Hauff brieflich durch seinen Freund Christian Riecke informiert.

Pomade] Dieses sehr gebräuchlichen Wortes bedient sich der Bursch für bequem. Ich bin in meiner Pomade, heißt: ich bin in meiner Bequemlichkeit. Sehr häufig bedeutet auch Pomade so viel, als Phlegma, z.B. das ist ein sehr pomadiges, i.e. phlegmatisches Haus. (Ragotzky)

sans façon] ohne Umstände.

Bester Kuchen] offenkundig eine Freundesanrede. In Schillers Text steht an gleicher Stelle »Bruder« und dieses Wort hat Hauff auch ursprünglich übernommen, bevor er es durchstrich und zu »Bester Kuchen« verbesserte. In gleicher Bedeutung begegnet es auch in einem Brief Hauffs vom 24. Dezember 1821. Vielleicht ist an eine Ableitung von der schwäbischen Wendung: Ein Kuchen und ein Mus sein, d.h. ein Herz und eine Seele sein, zu denken. Die studentischen Wörterbücher weisen den Ausdruck nicht nach.

Schweder] schwäbisch für Schwächling, Tolpatsch. Der Ausdruck begegnet auch in der *Seniade*: »Schweder aller Schweder« (Werke, Bd. 3, S. 418).

promemoria] Denkschrift, Eingabe.

Philisterroß] Mietpferd.

Palladium] eigentlich Standbild der Pallas Athene. Im engeren Sinn das trojanische Palladium, das die Wohlfahrt der Stadt gewährleistete, bis es von den Griechen geraubt wurde. Allgemein für schützendes Kultbild, Schutzheiligtum, auch im abstrakten Sinn gebraucht.

Studentenpredigt
Parodie
der Capucinerpredigt in Wallensteins Lager.

Motto: Chinchnichi kingtchufchi knei, fui cheingi
chgori ku gmneihi.

Hamy.

Studentenpredigt.

Heisa! Juchheisa! Dudeldumdei!
Da geht's ja fidel zu! Bin auch dabei.
Ist das eine Versammlung von Burschen?
Von academischen oder andern Burschen?
Treibt man so mit der Universitäts-Policei Spott,
Als hätte *Semmler* – sdraf mir Gott! –
Kein Spanisch Rohr; könnte nicht dreinschlagen?
Habt Ihr nur Zeit zu Saufgelagen?
Zum Commersiren und Kartenschlagen?
Quid hic statis otiosi?
Was steht Ihr und legt die Hände in den Schooß?
Habt immer nur flotte Suiten los?
Der *Meußel* und *Breyer* sind ganz verfallen;
Der *Laub-Ober* ist in Euern Krallen!
Und die Studenten liegen hier im Grünen,
Pflegen des Bauchs, statt den Musen zu dienen.
Sehen lieber in den Krug, als in ein Buch;
Führen lieber das Rappier als das Papier;
Gehen lieber zum Scandal als in den Hörsaal;
Schätzen die Facultäten für Fatalitäten;
Jagen sich herum mit Gelehrten und Doctoren,
Und vergessen ihrer Lehrer und Professoren! –

Die Aeltern trauern in Sack und Asche:
Die Herren Söhne leeren ihnen die Tasche.
Es ist eine Zeit der Dämagogik, man schlägt einander tod!
Vor dem Senate hört man Zeichen und Wunder:
Und von dem Hute blutigroth

Hängt dem *Preiß* der Rothschwanz h'runter!
Seinen Spieß steckt *Deininger* wie eine Ruthe
Drohend zur Schnurrenbastey heraus;
Die ganze Stadt ist ein Commershaus;
Die Scandalkammer schwimmt schier im Blute:
Und manche Studenten – daß Gott erbarm'! –
Sind im Kopf wie im Beutel arm.
Von den Philosophen wird nur viel gesoffen,
Und von den Philologen viel gelogen;
Von den Theologen wird man bemoggelt und betrogen;
Die Cammeralisten sind Jammeralisten,
Und die Juristen laue Christen;
Die Mediciner sind die lebendigen Todesdiener;
Und endlich die Pharmaceuten
Thun als seyen sie allein die Gescheuten,
Obwohl sie in der Regul nicht viel bedeuten.

Woher kommt das? – Das will ich Euch sagen:
Das schreibt sich her von Euern vielen Saufgelagen,
Von den vielen Scandalen und dem Greuelleben,
Dem sich die Burschen und Füchse ergeben.
Denn der Suff ist der Magnetenstein,
Der den Müßiggang zieht in's Leben hinein;
Auf den Wind da folget der Regen,
Und auf das Rappier der Degen;
Hinter dem U folgt gleich das W,
Das ist die Ordnung im ABC. –
Ubi erit Spes doctrinitatis,
Si offenduntur Musae? wie sollt Ihr was loskriegen,
Wenn Ihr die Collegien schwänzt, seyen sie auch gratis,
Nichts thut als in der *Opelei* liegen?
Die Frau im Evangelium
Fand den verlornen Groschen wieder,
Der Saul seines Vaters Esel wieder,
Der Joseph seine saubern Brüder;
Aber, wer bei den Studenten sucht
Wissenschaftlichen Fleiß, classische Zucht,
Und die Nüchternheit, – der wird nicht viel finden,
Thät er auch hundert Laternen anzünden! –
Zu dem Prorector der Universität im Burnusee
– Wie wir lesen in *Mahys* Chinesischer Epopee –

Kamen auch die Studenten, um zu studiren,
Und ließen sich immatriculiren;
Fragten ihn: Quid faciamus nos?
Wie machen wir's, daß wir kommen in der Musen Schoos?
Et ait illis: und er sagt:
Neminem concutiatis!
Wenn ihr die Philister nicht touchirt und plagt!
Neque calumniam faciatis;
Keine Bemoggelungen machet, vor'm Senate nicht lügt:
Contenti estote, euch begnügt,
Stipendiis vestris, mit wenigen Gulden,
Und Euch nicht sauft voller Schulden! –
Es ist ein Gebot: Du sollst in den Magen
Nicht mehr schütten als er leicht kann vertragen;
Und wo sieht man ein unmäßigeres Saufen
Als hier bei diesem Studentenhaufen?
Wenn man für jeden Doctor und gelehrten Herrn,
Die Ihr losmacht über alles gern,
Die Glocken müßt' läuten im Land umher;
Es wär' bald kein Meßner zu finden mehr!
Und wenn Euch bei jedem Schrei der Pedell,
Wenn Ihr einander ansauft so schnell,
Ein Häärlein auszöge von Euern Zopf;
Bei einem Commers wär' er geschoren glatt,
Und wär' er so dick wie *Pempers* Schopf!
Hondsluet ist doch auch eine Universität,
Die nebst *Weifsgralde* in hoher Achtung steht;
Und wo steht denn geschrieben zu lesen,
Daß je dort solche Bierdümpfel sind gewesen?
Muß man den Magen doch – ich sollte meinen –
Nicht erfüllen, als gieng's zum Henken;
Sondern sollte man lieber bedenken,
Daß, wessen der Magen ist überfüllt,
Davon der Mund sprudelt und überquillt! –
Wieder ein Gebot ist: Du sollst disputiren!
Ja, das befolgt Ihr nach dem Wort;
Denn Ihr schreit und disputirt in Einem fort.
Vor Euern entsetzlichen Schreien und Lärmen,
Vor Euern nächtlichen Rumoren und Schwärmen
Hat der Philister im Bett' keine Ruh';
Ihr touchirt die Schnurren und die Policei dazu.

Was sagt der Epopeus: Contenti estote!
Sauft und schreit Euch nicht zu Tode!

Aber, wie soll man die Studenten loben,
Da das Aergerniß kömmt von oben?!
Wie die Studenten so auch die Senioren,
Denn die haben's Faustdick hinter den Ohren!

Ne custodias gregem tuam!
So ein Senior ist ein Ahab und Jeroboam,
Der die Füchse von classischen Lehren
In Farzer und Schnippelhengste mögte verkehren.

So ein Prahlhans und unnützer Brodesser,
Will thun als wisse er alles besser;
Rühmt sich mit seinem gottlosen Mund,
Seine Studenten seyen die besten jetzund,
Sie studirten Tag und Nacht unverdrossen,
Bei ihnen werden weder gehaut noch geschossen.
So ein entsetzlich crasser Philister
Bläht sich auf wie ein Kabinets Küster!

So ein Obscurant und matter Stern,
Der nur allein mögte glänzen gern;
Drum kann er auch den Mond nicht scheinen seh'n!

Läßt sich nennen den Senior:
Ja freilich ruft er jeden: »Signor!«
»Sie geben Allen eine Aergerniß!« –
Und so lange man diesen Senior
Läßt walten, kommt nichts Serenes vor.

FRANK DRUFFNER

DAS PORTRÄT EINES HERRENREITERS

Max Beckmann malt Rudolf G. Binding*

Berlin 31. Mai 37

Mein lieber Binding, die anregenden Stunden, die ich mit Ihnen schon erlebt habe, bleiben mir stets in schöner Erinnerung und ich hoffe sehr, daß das Leben uns noch so manche bringen wird! – Zu Ihrem Siebzigsten wünsche ich Ihnen alles Gute,

in alter Freundschaft
Ihr Max Beckmann[1]

Mit diesen Worten endete eine anderthalb Jahrzehnte währende Verbindung zwischen dem Schriftsteller Rudolf G. Binding (1867-1938) und dem Maler Max Beckmann (1884-1950). Sie hatte sich im Lauf der Zeit von einer zunächst nur oberflächlichen Bekanntschaft zu einer Freundschaft entwickelt. Als Binding an seinem 70. Geburtstag, dem 13. August 1937, das »Buch der Freunde« überreicht bekam, einen stattlichen Band mit zahlreichen handschriftlichen Gratulationen, fand er darin auch den Eintrag Beckmanns. Dieser befand sich damals schon seit knapp vier Wochen im Amsterdamer Exil. Unmittelbarer Anlaß für seine Emigration war die am 19. Juli in München eröffnete Schandausstellung »Entartete Kunst« gewesen, in der er mit zahlreichen Werken vertreten war. Bis zu Bindings Tod am 4. August 1938 scheint es zu keiner weiteren Kontaktaufnahme mehr gekommen zu sein.

Der eindrucksvollste Beleg für die Künstlerbeziehung ist das Porträt, das diesem Jahrbuch als Reproduktion vorangestellt ist. Es ist Teil des Nachlasses Bindings, der nach dem Tod seines Sohnes Karl Enzian 2007 ans Deutsche Literaturarchiv gelangte und neben Manuskripten, Briefschaften, Lebenszeugnissen und Erinnerungsstücken zahlreiche Kunstwerke umfaßt. Max Beckmann hat das Bildnis des Dichters in Öl auf Leinwand

* Vgl. das Frontispiz.
[1] DLA, A: Binding, Buch der Freunde, unpag.

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-004

ausgeführt, links unten mit seinem Nachnamen signiert und auf das Jahr 1935 datiert. Er stellt Binding in halber Figur dar, wie er in einer leichten Körperdrehung links am Betrachter vorbei aus dem Bild blickt. Die gesenkte linke Hand hält ein aufgeschlagenes Buch, die Rechte ist in deklamatorischem Gestus halb erhoben. Der Dargestellte trägt einen dunkelblauen Dreiteiler mit weißem Hemd und schmalem Querbinder. Eine Stuhllehne und ein angeschnittener Bilderrahmen auf der linken, Blumen auf der rechten Bildseite deuten kürzelhaft ein häusliches, privates Ambiente an.

Die fast formatfüllende Figur und ihre statuarische Form lassen das Bild monumentaler erscheinen als es in Wirklichkeit ist (der Keilrahmen ist nur 95,3 cm hoch und 70 cm breit). Das Kolorit wurde wirkungsvoll eingesetzt: Die hellblaue Fläche des Hintergrundes wird durch ein markantes, in energischen Strichen hingesetztes Liniengerüst – links der Bilderrahmen und die Stuhllehne, rechts ein Tür- oder Bilderrahmen – gegliedert. Von dieser Folie setzt sich, rechts durch die kräftigen Farben der Blumen hinterfangen, das dunkle Blau des Anzugs ab. Die ganze Sorgfalt des Malers gilt der Wiedergabe des Kopfes und der Gesichtszüge; hier setzen neben Ocker- und Inkarnattönen türkisfarbene Lichter unerwartete Akzente. Beckmann trug die Farben relativ dünn auf, so daß die Struktur der Leinwand sichtbar bleibt, nur an wenigen Stellen malte er pastos.[2]

Zahlreiche Passagen in bisher unpublizierten Briefen aus Bindings Nachlaß – von ihm selber an unterschiedliche Adressaten, aber auch von Beckmann und anderen an ihn gerichtet – erlauben es nun, die Entstehungsgeschichte des Bildes zu rekonstruieren. Sie fügt sich in die Chronologie der Künstlerbeziehung ein, die sich ihrerseits mit Hilfe bereits bekannter Quellen und sporadischer Äußerungen Bindings aufstellen läßt. Denn es stand kein Unbekannter vor Beckmann, als die Porträtsitzungen begannen. Nimmt man realistischerweise an, daß sich die beiden nicht bereits im Ersten Weltkrieg in Flandern, wo sie unterschiedlichen Dienst taten, zufällig begegnet waren, so dürften die ersten Begegnungen in den frühen 1920er-Jahren im Haus von Heinrich Simon, dem Chefredakteur und Mitbesitzer der Frankfurter Zeitung, stattgefunden haben.

Simon hatte damals einen freitäglichen Mittagstisch eingerichtet, der den Charakter eines Salons hatte und an dem sich Männer aus dem Frankfurter Kulturleben trafen. Dazu gehörten neben Simon selbst Georg Swarzenski, der Direktor des Städels, Dolf Sternberger, Wilhelm Hausenstein, Kasimir Edschmid, Heinrich George sowie Rudolf G. Binding und Max

[2] Max Beckmann, Katalog der Gemälde, bearb. v. Erhard Göpel u. Barbara Göpel, im Auftr. der Max-Beckmann-Ges. hrsg. v. Hans Martin von Erffa, Bd. 1, Bern 1976, Nr. 425.

Beckmann.[3] In den Erinnerungen des Schweizers Christoph Bernoulli, der 1922/23 im Verlag der *Frankfurter Zeitung* gearbeitet und den Zirkel erlebt hatte, wird Binding folgendermaßen charakterisiert:

> Rangältester war ein großer, elegant und betont sorgfältig gekleideter, etwas altmodischer, steifbeiniger, schlanker, leicht sächsisch redender Herr mit Schmetterlingskrawatte und Monokel. Er wirkte vornehm, unzeitgemäß und sprach außerordentlich gewählt, umständlich und langsam. Seine hohltönende Stimme paßte nicht gut zu den verblüffend direkten und witzigen Dingen, die er hin und wieder von sich gab. Während er redete, wanderten seine trübblauen, von großen geweihartigen Brauen überschatteten Augen im Kreise herum, als müßte eine Manege abgeblickt werden. Er war der Mann, der die »Reitvorschriften für eine Geliebte« geschrieben hat, und alles erwartete man – nur nicht, daß dieser Kavalier mit dem »gestraften« Gesicht der Dichter Rudolf G. Binding sei.[4]

Im Oktober 1926 bildeten Beckmann und Binding zusammen mit der Schriftstellerin Annette Kolb, dem Nationalökonomen Alfred Weber, dem Philosophen und Schulpädagogen Theodor Litt und dem Strafrechtslehrer Alexander Graf zu Dohna-Schlodien die sechsköpfige deutsche Delegation beim Wiener Jahrestreffen des »Internationalen Verbandes für kulturelle Zusammenarbeit«. Eine Fotografie dokumentiert ihre Teilnahme, und beide haben sich brieflich zu der Veranstaltung geäußert, ohne auf den jeweils anderen einzugehen.[5] Jahre später, als Binding Stoff zu seinen 1932 erschienen Reflexionen *Die Spiegelgespräche* sammelte, streifte er in einem Notizbuch kurz den »Fall Beckmann«. Beckmann ist für ihn »Der Starke, der sich übernimmt, der ›Gewaltakte‹ schafft, die Form ins ›Stärkste‹ bän-

[3] Lilly von Schnitzler-Mallinckrodt, Ansprache, in: In Memoriam Benno Reifenberg, München u. Bremen 1970, S. 12.

[4] Christoph Bernoulli, Ausgewählte Vorträge und Schriften, hrsg. v. Peter Nathan, Zürich 1967, S. 194.

[5] Siehe Barbara Copeland Buenger, Max Beckmann, Der Künstler im Staat, in: Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus – Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937, hrsg. v. Eugen Blume u. Dieter Scholz, Köln 1999, S. 191-200; mit Abb. Die Fotografie auch in: »Ich habe etwas zu sagen«. Annette Kolb 1870-1967, hrsg. v. Sigrid Bauschinger, Ausst.Kat. München 1993, S. 143. Brief Max Beckmanns vom 19. 10. 1926, in: Max Beckmann, Briefe, hrsg. v. Klaus Gallwitz u.a., Band 2, 1925-1937, bearb. v. Stephan von Wiese, München 1994, S. 73 f. Brief Rudolf G. Bindings vom 21.10.1926 (DLA, A: Binding, Brief Bindings an Hedwig Binding). Binding verfaßte einen Bericht über das Wiener Treffen für Simons *Frankfurter Zeitung*, der dort am 31. Oktober (im ersten Morgenblatt der Sonntagsausgabe) unter der Überschrift *Europa! Europa!* erschien.

digt – über seine Kraft – und im Spiegel dies immer wieder für sich sucht.«[6] Die Anspielung auf Beckmanns Selbstporträts ist eindeutig. In der gedruckten Fassung der *Spiegelgespräche* taucht zwar weder dessen Name noch der entsprechende Passus auf, doch an der Stelle, wo es um Maler geht, die sich, wie Rembrandt, nicht der »Diktatur des Abbilds über das Urbild« ergeben, dürften die entsprechenden Aussagen zu Beckmann mitschwingen.

Beckmann, der seit 1925 ein Meisteratelier am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt leitete, sah sich bereits 1930 nationalsozialistischen Angriffen ausgesetzt. Noch bevor er im März 1933 seine Professur verlieren sollte, war er mit seiner Frau Mathilde »Quappi« nach Berlin umgezogen. Der Kontakt zu Binding hat indes weiterbestanden, zumal nachdem dieser 1934 zum Stellvertretenden Vorsitzenden der Deutschen Akademie der Dichtung ernannt worden war und sich dadurch häufig in der Hauptstadt aufhielt. Außerhalb des Marbacher Archivs hat sich eine Porträtzeichnung Bindings erhalten, die von Beckmann signiert und auf Oktober 1934 datiert worden ist.[7] Das Blatt bezeugt sein Interesse an der Physiognomie Bindings und weist bereits den Weg zur etwas späteren malerischen Ausführung. Farbspritzer auf der 48,5 auf 33 Zentimeter großen Studie machen es wahrscheinlich, daß Beckmann sie 1935 neben frisch angefertigten Zeichnungen als Vorlage verwendet hat. Zwar findet sich nirgends ein expliziter Hinweis auf ein entsprechendes Zusammentreffen, im Oktober 1934 hat sich Binding jedoch nachweislich in Berlin aufgehalten.[8]

Im folgenden Frühjahr reiste er erneut nach Berlin. Am 19. Mai kann er von seinem ersten Atelierbesuch bei Beckmann berichten:

> Heute früh ging ich zu Max Beckmann. Fertig auf einer Staffelei mitten im Schlachtfeld seines Ateliers, wo die Farben bis auf den einzigen Sessel spritzen, steht ein großes Bild: ein Schauspieler in Hemdsärmeln, Hausnegligé, zum Platzen rot und aufgeblasen, lernt eine Rolle, eine junge Frau (seine) zart, dürftig und blond, liest ihm aus einem Buch die Rolle vor, die er einübt, nahe – im Vordergrund – die zwei Kinder, halb beteiligt, und ein schwarzer Hund aufrecht sitzend vom Rücken sichtbar – als Farbe besonders schön. Sehr stark, deshalb für mich auch schön.
>
> Also: er will mich malen! Der Kopf habe ihn schon lange interessiert. Er sagt: »Sie sind sehr mutig sich von mir malen zu lassen.« Ich sage mir

[6] DLA, A: Binding, Notizbuch von vor 1932.

[7] Max Beckmann, Das Portrait, Ausst.Kat. Karlsruhe, hrsg. v. Klaus Gallwitz, Karlsruhe 1963, Nr. 87 (damals in der Catherine Viviano Gallery, New York).

[8] DLA, A: Binding, Brief Bindings an Elisabeth Jungmann, 4.10.1935.

aber, daß ich gar keine Gefahr laufe. Wieso? Die andern mag er hinrichten, denn das ist nur das »Ergebnis« das sie verdienen. Ich denke: wenn ich nicht davon komme, sehe ich auch nicht anders aus als die andern.

Preis 1500 M. – Ist mir Nebensache. Diese Sache wird versucht. Soll im Juni – wahrscheinlich muß eine Aka-Sitzung sowieso erfolgen – steigen. Er begreift was ich will.[9]

»Er will mich malen« – dieser Satz ist wörtlich zu nehmen. Bernoulli erinnerte sich, wie der Maler auch ihm eines Tages »kurz und drohend« erklärt habe: »Ich will Sie malen, erscheinen Sie nächste Woche in meinem Atelier.«[10] Ähnlich wird man sich den Vorgang 1935 vorstellen dürfen, und das Ansinnen des Malers stieß bei Binding offenbar auf lebhafte Resonanz. Man handelte also einen angemessenen Preis und einen Termin für eine erste Sitzung im Juni aus. Etwas später muß Binding in einem nicht erhaltenen Schreiben jedoch um eine Verschiebung des Termins gebeten haben, denn im Deutschen Literturarchiv hat sich eine Postkarte Beckmanns mit der entsprechenden Antwort erhalten:

Mein lieber Binding, Dank für Ihre lieben Zeilen.
Es passt mir auch Anfang Juli, Sie brauchen aber garnicht ununterbrochen in Aktion zu sein und können während der Arbeit noch manches andere unternehmen. Bringen Sie bitte auch noch ein paar gute Fotos von sich mit. Ich kann sie gelegentlich zur Controlle verwenden. Freue mich auch auf die Arbeit. – Es wäre aber gut, wenn Sie möglichst am Anfang Juli kämen. […]
Also auf Wiedersehen

Ihr Beckmann

Graf Speestr. 3[11]

Tatsächlich begann die Arbeit im Atelier am 4. Juli:

[9] DLA, A: Binding, Brief Bindings an Elisabeth Jungmann, 19.5.1935. Was Binding bei seinem Atelierbesuch vorfand, war das großformatige »Familienbild Heinrich George«, das sich heute in der Berliner Nationalgalerie befindet. Es zeigt den Schauspieler beim Einstudieren des Wallenstein. Binding nennt, obwohl er George gekannt haben dürfte, keine Namen und irrt sich obendrein bei der Benennung der dargestellten Personen. Neben George steht nicht seine Frau, sondern die Schauspielerin Lolle Habecker, die ihn beim Einüben der Rolle unterstützt, und im Vordergrund sehen wir nicht »die zwei Kinder«, sondern – neben der Dogge Fellow – Berta Drews-George mit ihrem Sohn Jan. Siehe Göpel (wie Anm. 1), Nr. 416.

[10] Bernoulli (wie Anm. 4), S. 196.

[11] DLA, A: Binding, Brief Beckmanns an Binding, undat.

> […] umziehen und zu Beckmann eilen. Er braucht mich zum »Auswendiglernen«.
>
> Heute bei Beckmann erste Sitzung. Er zeichnete in ca. 1 Stunde ein erstaunlich-sicheres Kopfbild – fast von vorn. Danach Studien zu den Händen.
>
> Nun will er morgen – aber ohne mich – schon malen. Samstag komme ich wieder.[12]

Ob die erwähnte Vorzeichnung mit jener Skizze identisch ist, die 1997 in der Berliner Galerie Pels-Leusden angeboten wurde, bleibt ungeklärt – das Blatt gibt in knappen Zügen den Oberkörper des sitzenden Binding wieder und zeigt lediglich das Gesicht in ausgearbeiteter Form.[13] Am 6. Juli ging die Arbeit weiter. Sowohl Bindings Ex-Frau Hedwig (die Scheidung war seit Juni rechtskräftig) als auch die Lebenspartnerin Elisabeth Jungmann werden über den Fortgang unterrichtet. Hedwig Binding erhielt folgende Nachricht:

> Ich hatte, nach einer Zusammenkunft mit einigen Gleichgesinnten bei Hans Grimm in Lippoldsberg, hier einiges zu tun, wäre aber schon wieder in Buchschlag, wenn mich nicht Beckmann malte. Das dauert noch ein paar Tage, bis er mich »auswendig gelernt« hat. Ich bin natürlich sehr gespannt, wie das Bild aussehen wird. Jedenfalls bilde ich mir ein, anders auszusehen als Carola Netter oder ein Kind von Käte Rappoport und demnach auch ein anderes Bild zu werden.[14]

Hier beweist Binding eine gewisse Kenntnis des Beckmannschen Oeuvres. Die genannten Frauen waren Anfang der 1920er-Jahre von ihm porträtiert worden – und wirken auf den Bildern etwas farb- und charakterlos.[15] Die Unsicherheit darüber, wie er selbst vom Künstler gedeutet würde, ob er anders aussehen sollte als dessen frühere Modelle, spricht auch aus dem gleichzeitigen Brief an Elisabeth Jungmann:

> Heute […] 12-2 Beckmann stillgehalten, der malte daß es knirschte, d.h. er zeichnete noch und fing richtig Feuer, liest »Erlebtes Leben« und verlangt Gedichte! – Was sagst Du? Er ist gründlich. Nun bin ich nur neugierig, ob ich so leer aussehen werde wie die Leichtsinnigen, die er in früheren Jahren mit seinem unerbittlichen Auge hingerichtet hat.

[12] DLA, A: Binding, Brief Bindings an Elisabeth Jungmann, 4.7.1935.
[13] Dokumentiert in den Kunstsammlungen des DLA (Fotokopie).
[14] DLA, A: Binding, Brief Bindings an Hedwig Binding, 9.7.1935.
[15] Siehe Göpel (wie Anm. 2), Nr. 222 und 226.

> Aber: hier sitze ich und er hält mich fest! Er verlangt noch ein Zusammensein am Abend (Dienstag) und ein letztes Sitzen – wahrscheinlich schon vor dem fertigen Bilde – Samstag! Also soll ich noch eine Woche hierbleiben. Ich bin nun sehr entsetzt, lasse es nicht merken und kann doch nicht das Ganze in Gefahr der Unvollendeten Symphonie bringen.[16]

Wie ein Versuch, die erzwungene Verzögerung der Heimreise nachdrücklich zu rechtfertigen, wirkt eine unter dem gleichen Datum nachgesandte Postkarte, die mit den Worten schließt: »Das Bildnis, sagt Beckmann, werde fein: ›großartig‹ (sagt er).«[17] Binding war das Porträt zu wichtig, als daß er es durch Termindruck in Gefahr bringen wollte. Er traf mit der Leitung seiner »Herberge«, des Hotels Adlon, ein günstiges Abkommen und brauchte deshalb das Quartier nicht zu wechseln. Dennoch hoffte er auf eine frühere Rückkehr: »Wenn Beckmann, den ich morgen abend treffe, inzwischen fleißig war, könnte ein früheres Heimkommen mit ihm (oder von ihm) erreicht werden.«[18] Vorerst aber gingen die Sitzungen im Atelier weiter. Etwas ungeduldig schreibt er am 11. Juli an Jungmann:

> Bin morgen Mittag bei ›Maxe‹. Das Bild soll schön werden. Ungemütliches Gefühl nicht zu wissen ob man nun *noch* auf der Palette oder *schon* auf der Leinwand sich befindet.[19]

Offensichtlich hatte Beckmann ihn mittlerweile tatsächlich auf die Leinwand befördert, denn ein Telegramm vom 12. Juli vermeldet: »Bild wunderbar ankomme morgen Frühzug«.[20]

Bald nach seiner Rückkehr beglich Binding die Rechnung für sein Porträt, das er als gelungen empfunden haben muß. Der Kaufpreis war ja bereits im Mai festgelegt worden. Eine Abschrift des nicht erhaltenen handschriftlichen Briefes lautet wie folgt:

> Lieber Meister Beckmann,
> anbei erhalten Sie den gegenständlichen Entgelt mit und in Gestalt von fünfzehnhundert Mark.
>
> Lassen Sie mich sagen daß ich die Empfindung habe, nicht nur ein sehr schönes Bild von Ihnen zu besitzen sondern auch ein gutes Geschäft gemacht zu haben.

[16] DLA, A: Binding, Brief Bindings an Elisabeth Jungmann, 6.7.1935.
[17] DLA, A: Binding, Postkarte Bindings an Elisabeth Jungmann, 6.7.1935.
[18] DLA, A: Binding, Brief Bindings an Elisabeth Jungmann, 8.7.1935.
[19] DLA, A: Binding, Brief Bindings an Elisabeth Jungmann, 11.7.1935.
[20] DLA, A: Binding, Telegramm Bindings an Elisabeth Jungmann, 12.7.1935.

Ueberdies hatte ich gute Stunden mit Ihnen und Ihrer Frau und wir haben einander nicht gelangweilt. Dies ist bekanntlich viel.

So grüße ich Sie herzlich und dankbar
als Ihr jüngstes und zufriedenes Opfer
freundlich zugetan
Rudolf G. Binding

Grüßen Sie die Gattin – Die Gedichte kommen morgen.[21]

Offenbar versäumte es Beckmann, den Empfang des beigelegten Schecks zu bestätigen. Besorgt schrieb Binding deshalb kurz darauf erneut nach Berlin:

Lieber Meister Beckmann,
ich bin einigermaßen besorgt daß Sie meinen eingeschriebenen Brief mit einem Scheck von fünfzehnhundert Mark nicht erhalten haben, da Sie mir ihn nicht bestätigen. Würden Sie das bitte lieber noch tun zu meiner Beruhigung?

Ich weiß ja wohl daß Sie nicht gerade dem Schreiben hold sind, aber es wäre mir doch lieb zu wissen dass der Brief in Ihren Händen ist.

Heute sprach ich mit Swarzenski der sich auch höchlichst auf das Bild freut und sofort nach Photos fragte. Es ist richtig daß man eine gute Aufnahme möglichst gleich an Ort und Stelle – wahrscheinlich haben Sie doch auch einen guten Photographen an der Hand – machen sollte und ich bitte Sie das auf meine Kosten zu veranlassen und mir einige Abzüge zu senden.

Mit herzlichen Grüßen
Ihr [Unterschrift bzw. Kürzel fehlt][22]

Beckmann konnte Binding kurz darauf beruhigen. Sein Brief ist undatiert, dürfte sich jedoch mit Bindings Nachfrage gekreuzt haben:

Freitag
Mein lieber Binding, besten Dank für die Übersendung des Cheks von 1500 M. – Auch kamen in diesen Tagen Ihre Gedichte, was mich *beson-*

[21] DLA, A: Binding, Brief Beckmanns an Binding, 15.7.1935.

[22] DLA, A: Binding, Brief Bindings an Beckmann, 19.7.1935. Die erwähnte Fotoaufnahme wurde angefertigt: »M. l. Binding, gestern ist die Aufnahme gemacht und gehen Ihnen die Abzüge direkt vom Photografen zu. Meinen Brief mit der Bestätigung über die 1500 haben Sie inzwischen wohl bekommen. Alles Gute, auf Wiedersehen Ihr Beckmann« (DLA, A: Binding, Postkarte Beckmanns an Binding, Poststempel vom 24.7.1935). Abzüge des Fotos haben sich im Nachlaß erhalten.

ders freute. Vieles habe ich schon gelesen besonders wirkten die Kriegsgedichte auf mich. – Es war uns beiden eine besondere Freude, Sie öfter bei uns zu sehen und dadurch auch näher kennen zu lernen. – Es ist doch merkwürdig, dass man oft jahrelang eigentlich an einander vorbei geht um sich dann schließlich *doch* wirklich kennen zu lernen.

Ich habe mir Ihr Portrait jetzt einmal wieder angesehen und muss sagen, dass ich zufrieden bin; so weit man in einem Portrait etwas von der ungeheuren Vielfältigkeit eines Menschen zusammen drängen kann, habe ich wenigstens einiges davon erreicht. – Heute kommt durch Rippentopf ein Lord u. Lady Deventer zu mir, und es freut mich dass ich ihnen dann schon Ihr Portrait mit zeigen kann. Also alles Gute in der Schweiz und auf Wiedersehen *bestimmt* im Oktober.

Ihre Beckmann's[23]

Besonders aufschlußreich ist hier der Hinweis auf den bevorstehenden Atelierbesuch durch Gäste Ribbentrops (nur er kann sich hinter dem Namen »Rippentopf« verbergen), des »Außenpolitischen Beraters und Beauftragten der Reichsregierung für Abrüstungsfragen«. Daß ausgerechnet er Beckmann Besucher zuführte, könnte auf eine frühere Begegnung zurückzuführen sein. Denn bereits im Februar 1935 war Beckmann auf einer Berliner Abendgesellschaft mit dem Ehepaar Ribbentrop zusammengetroffen. Auch Binding war Gast der Soirée, wie eine Briefstelle belegt:

Schnitzi war sehr lieb und besorgt in ihren Fragen um Dich. Gesellschaft durch Männer sehr angeregt. Das hat sie los. Beckmann und Frau, der sehr feine (gelähmte) Frh. von Simolin, Prinz August Wilhelm, Dr. Hanfstängl, Dir. d. Nationalgalerie, Frh. von Pechmann, Leiter der staatl. Porzellanmanuf. Bln., die beiden Rippentrops (Mann und Frau). Alles ging dann noch zu Hühnersuppe in ein entferntes lautes Tanzlokal.[24]

Die Gastgeberin, Lilly von Schnitzler-Mallinckrodt (»Schnitzi«), gehörte wie Rudolf von Simolin zu den wichtigsten Förderern Beckmanns. Durch ihren Mann Georg von Schnitzler, der im Vorstand der I.G. Farben saß und Mitglied der SA war, gelang es ihr, den Künstler mit Repräsentanten des nationalsozialistischen Deutschlands zusammenzubringen, zu denen als

[23] DLA, A: Binding, Brief Beckmanns an Binding, undat., wahrscheinlich 19.7.1935 (ein Freitag). In Beckmanns Bibliothek hat sich ein Band von Binding erhalten: Die Gedichtsammlung *Die Geliebten*, versehen mit einer handschriftlichen Widmung: »Frau Max Beckmann als Gruß und verehrendes Zeichen. Rudolf G. Binding Juli 35«. Siehe Die Bibliothek Max Beckmanns: Unterstreichungen, Kommentare, Notizen und Skizzen in seinen Büchern, hrsg. u. bearb. v. Peter Beckmann, Worms 1992, s.v. »Binding«.

[24] DLA, A: Binding, Brief Bindings an Elisabeth Jungmann, 22.2.1935.

Aushängeschild auch der Preußenprinz August Wilhelm zählte. Die Anwesenheit Eberhard Hanfstaengls unterstreicht ihr Bestreben, für offizielle Unterstützung oder zumindest Verständnis für die zeitgenössische Kunst zu werben. Er versuchte als Leiter der Nationalgalerie, weiterhin zeitgenössische Werke, vor allem der Brücke-Künstler, anzukaufen. 1935, also noch im Jahr der fraglichen Abendgesellschaft, mußte er dann jedoch tatenlos zusehen, wie die ersten Werke seiner Sammlung beschlagnahmt und kurz darauf verbrannt wurden.

Beckmann scheint sich 1935 von Kontakten zu einflußreichen Mäzenen und zu Vertretern der NSDAP Rückendeckung für sein künstlerisches Schaffen erhofft zu haben. Daß er sich aus Kalkül zu derartigen Treffen zwang, belegt ein Brief vom 7. Mai 1935. Während eines Kuraufenthalts in Baden-Baden schreibt Beckmann seiner Frau unter anderem, er werde die »Frankfurtersache« schlecht umgehen können – »es wäre einfach unhöflich und Du weißt ja, was sie für uns bedeutet. – Besonders angenehm ist's nicht für mich, da auch der Mann da ist, aber es muß wohl sein.«[25] Es handelte sich diesmal um eine Einladung in das Frankfurter Haus der Familie von Schnitzler, wobei Beckmann die Anwesenheit des Hausherrn unangenehm war. Gleichwohl wußte Beckmann um die Bedeutung seiner Gönnerin und nahm an.[26] Es hat durchaus etwas für sich, wenn davon gesprochen wurde, daß Beckmanns Mäzene Gebrauch von ihm machten, er aber seinerseits auch sie gebrauchte.[27]

Man mag das Bindingsche Porträt aufgrund seines privaten Charakters, aber auch in seiner seltsamen Bedrängtheit und Düsternis (gerade das rechte dunkle Rahmenmotiv mit den züngelnden Blumen hat etwas Bedrohliches) als typisch für jene Schaffensphase Beckmanns betrachten, die er selbst mit dem Begriff »stille Arbeit« umschrieb und in der sich ein hoher Grad der Unsicherheit im Vorfeld der Emigration ausdrückte. Er halte, so schrieb Beckmann 1934, »ein langsames stilles Hineinwachsen in die Zeit für richtiger« als das provokante und kontraproduktive Inszenetreten durch öffentliche Ausstellungen.[28] Daß Ribbentrop 1935 tatsächlich engli-

[25] Max Beckmann. Briefe (wie Anm. 5), S. 248 (Brief Beckmanns an Mathilde Beckmann, 2.5.1935).

[26] Während seines kurzen Aufenthalts fand dann eine neuerliche Begegnung mit Binding statt. Dieser schreibt am 14. Mai 1935 seiner in der Schweiz lebenden Frau (das Scheidungsverfahren war soeben im Gange): »Nachher ein kl. Frühstück zu viert bei Schnitzi mit Max Beckmann, Benno Reifenberg und mir.« DLA, A: Binding, Brief an Hedwig Binding, 14.5.1935.

[27] Siehe Copeland Buenger (wie Anm. 5), S. 198.

[28] Max Beckmann. Briefe (wie Anm. 5), S. 240 (Brief Beckmanns an Günther Franke, 3.2.1934).

sche Gäste in Beckmanns Atelier geführt hätte, läßt sich noch nicht endgültig belegen, fest steht aber, daß sich zwischen dem 14. und 23. Juli 1935 eine Delegation der British Legion in Berlin aufhielt – mit Ribbentrop als Gastgeber.[29]

Wie der Maler, so befand sich auch das Modell zum Zeitpunkt der Entstehung des Porträts in einer schwierigen Situation. Binding, der die Machtübernahme 1933 in seiner *Antwort eines Deutschen an die Welt* (die Replik auf einen Artikel von Romain Rolland) zunächst vehement verteidigt hatte, mußte bald erkennen, wie das neue Regime arbeitete. Anfang 1935 hatte ihn eine Briefschreiberin darüber informiert, daß der Gestapo Informationen vorlägen, wonach seine Lebensgefährtin Elisabeth Jungmann Jüdin sei. Er sah sich fortan genötigt, das Verhältnis zu Jungmann rechtfertigen zu müssen.[30] Auch Bindings Plan, aus Anlaß des 60. Geburtstages von Thomas Mann im Juni 1935 in der Akademie der Dichtung eine Feierstunde zu veranstalten, barg Konfliktpotential. Der Preußische und Reichs-Innenminister Frick wies das Ansinnen in einem rüden Anschreiben von sich – den Hinweis, daß Mann »der typische Vertreter einer durch die nationalsozialistische Revolution überholten Epoche« und sein Werk für das Dritte Reich »bedeutungslos« sei, mag auch als versteckte Drohung gegen Binding zu verstehen sein.[31]

Wann das Porträt, das vor dem Hintergrund dieser Vorgänge als besonders eindrückliches Zeugnis der Beziehung zweier durch die Zeitläufe erschütterten Künstler gelesen werden kann, schließlich an Binding versandt wurde, läßt sich nicht eindeutig bestimmen. Ende August 1935 jedenfalls stand es noch in Beckmanns Atelier, wie ein Brief des Freiherrn von Simolin belegt.[32] Ob eine Postkarte Beckmanns von Anfang Oktober als Erwiderung auf ein Dankschreiben Bindings für den Empfang des Gemäldes zu deuten ist, muß offen bleiben.[33] Damals jedenfalls lebten Binding und Jungmann bereits in Starnberg. Der Umzug dorthin mag auch durch die

[29] G.T. Waddington, ›An idyllic and unruffled athmosphere of complete Anglo-German misunderstanding‹: Aspects of the Operations of the Dienststelle Ribbentrop in Great Britain, 1934-1938, in: History. The Journal of the Historical Association, Vol. 82, No. 265, Jan. 1997, S. 44-72, hier S. 49.

[30] DLA, A: Binding, Entwurf eines Briefes Bindings an Staatsrat von Stauss, 19.2.1935 und Konvolut »Gestapo«.

[31] DLA, A: Binding, Brief des Reichsinnenministers Frick an Binding, 29.5.1935.

[32] DLA, A: Binding, Brief Rudolf von Simolins an Binding, 23.8.1935: »Leider konnte ich die Turmbesteigung zum Beckmann'schen Atelier vor meiner Abreise nicht mehr unternehmen. Auf diese Weise habe ich leider das Portrait noch nicht sehen können.«

[33] DLA, A: Binding, Postkarte Beckmanns an Binding, Poststempel vom 2.10.35: »M. l. Binding, sehr herzlichen Dank für ihren li. Brief. Habe mich gefreut. – Wann kommen Sie mal nach Berlin. Herzlichst Ihr Beckmann.«

Nachstellungen der Gestapo motiviert gewesen sein und wäre dann als eine Art Rückzug aus dem öffentlichen Leben zu deuten. Fest steht, daß das Porträt erst in Starnberg gerahmt wurde. Dies beweist ein Aufkleber auf dem originalen Rahmen, der den dort tätigen Vergolder und Rahmenmacher Jakob Wörsching nennt.

Wie eingangs gesagt, scheint der Kontakt zwischen Beckmann und Binding 1937 abgebrochen zu sein. Nach Bindings Tod verblieb das Gemälde offenbar über die Kriegszeit hinweg in Bayern. Karl Enzian Binding erinnerte sich, daß es wohl erst nach 1945 auf einem Münchner Dachboden entdeckt und ihm als rechtmäßigem Besitzer überstellt worden sei. Als Teil des Archivs seines Vaters stellt es nun fraglos eines der Prunkstücke der Kunstsammlungen des Deutschen Literaturarchivs dar.[34]

[34] Für vielerlei Informationen, Hilfe und Unterstützung danke ich Michael Davidis, Sabine Fischer, Jochen Meyer und Helmuth Mojem.

PETER SPRENGEL

ARIEL UND GUDRUN

Ein Briefgedicht Gerhart Hauptmanns an die Baronin von Hoyningen-Huene und die Replik Leo von Königs

Anfang Juni 1939 stellte Gerhart Hauptmann die Textauswahl für den Gedichtband *Ährenlese* zusammen, der noch im selben Jahr erscheinen sollte – als erste und einzige Gedichtsammlung dieses Autors seit dem frühen *Bunten Buch* (1885). Vielleicht inspiriert durch diese Beschäftigung, entstand noch im selben Monat das wohl jüngste Gedicht, das in diesem Band Aufnahme fand, und zwar in der Abteilung »Widmungen«. Es trägt den Titel *Gudrun* und lautet:

Ariel, nun geh und trage,
was ich dir ins Herze gebe,
einer Schönsten meine Sage:
fern nach West und Süd entschwebe,
still bewahrend meine Rune
für das Königskind Gudrune.
Triffst du sie, wie sie zum Bilde
einem Meister sich gewähret,
sag, ich segne seine Gilde,
der so hohes Glück bescheret:
und dann musiziere leise
aus der Englein Notenbuche,
schlinge in die Wunderweise
eine Mär von einem Tuche.
Ihr am Ohr, ein leises Fächeln,
raune viele süße Fragen:
und, was gilt's, du wirst ein Lächeln
mir zurück ins Herze tragen.[1]

[1] Gerhart Hauptmann, Ährenlese, Berlin 1939, S. 233. Wieder in: Sämtliche Werke, hrsg. v. Hans-Egon Hass, fortgeführt v. Martin Machatzke u.a., Frankfurt/M., Berlin, Wien 1962-1974 (Centenar-Ausgabe, im folgenden zitiert: CA), Bd. 4, S. 322.

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-007 | CC BY-NC-ND 4.0

Ein beschwingtes, ja charmantes Gedicht, das spüren wir – aber wer ist das »Königskind«, an das es sich richtet? Was hat der Luftgeist Ariel aus Shakespeares *Sturm* mit der germanischen Gudrun-Sage zu tun? Was macht Gudrun im Südwesten? Von welchem »Meister« ist die Rede, und was bedeutet die »Mär von einem Tuche«? Fragen über Fragen, auf die auch die Ausgabe letzter Hand (1942) und die Centenar-Ausgabe die Antwort schuldig bleiben. Beide drucken das Gedicht in der Abteilung »Gelegenheitsdichtungen« mit dem Zusatz »Agnetendorf, Juni 1939«. Die entstehungsgeschichtlich korrekte Angabe mag den Leser eher verwirren. Denn in seiner schlesischen Heimat ist Hauptmann dieser Gudrun wohl nicht begegnet.

Oder doch? Hauptmanns literarisches Werk ist reich an Anspielungen auf die Gudrun-Sage. Die Vorstellung von der Königstochter, die in fremdem Land Magddienste leisten muß, oder umgekehrt: von der einfachen Magd, in der sich die Persönlichkeit einer Herrscherin verbirgt, gehört zu den Lieblingsvorstellungen dieses Dichters, und dabei spielt wohl auch ein reales Erlebnis eine Rolle: nämlich die Begegnung mit Anna Grundmann während Hauptmanns zweitem Aufenthalt im schlesischen Lederose 1878. Im Versepos *Anna* (1921), das die Jugendliebe des Autors – den wir hinter dem jungen Luz erkennen dürfen – im Stil einer klassischen Idylle behandelt, heißt es bezeichnenderweise:

Anna blühte im zwanzigsten Lenze. Es waren die neunzehn
in dem letzten vereint und sie alle vereint in der Blüte,
diesem schönen Geschöpf, einer Tochter des schlesischen Erdreichs.
Gudrun nannte sie Luz in Gedanken: es schien ihm die magdlich
stillverschloßne Gestalt, wie gebannt und gebunden in Fremdheit,
Königsblut, in die Fremde verschlagen und niedrigem Volke
ausgeliefert zu niedrigem Dienst. Wie ein goldener Kronreif
schmückten lastende Zöpfe ihr Haupt, und es lag eine Süße
in dem reinen Gesicht, drin sich Wehmut und Hoheit vermählten.[2]

Derselbe heroische Prototyp schimmert durch manche Gestalten Hauptmanns durch – nicht zuletzt durch die selbstbewußte Bauerntochter Griselda in seiner Boccaccio-Adaptation von 1909. Bereits in der einleitenden Schauplatzbeschreibung von Hauptmanns *Griselda* wird die »stattliche zwanzigjährige Bauernmagd« als »eine wahre Gudrungestalt« bezeichnet.[3] Die Druckfahnen artikulierten dieselbe Gleichung noch weit aus-

[2] CA, Bd. 4, S. 451.
[3] CA, Bd. 2, S. 583.

Abb. 1: *Gerhart Hauptmann, Briefgedicht an Gudrun von Hoyningen-Huene*
Juni 1939
(Staatsbibliothek Berlin, Handschriftenabteilung,
Nachlaß Margarete Hauptmann, Nr. 1453)



Abb. 2: *Gerhart Hauptmann, Gudrun und Oswald von Hoyningen-Huene vor Haus Seedorn auf Hiddensee im August 1933 (Ausschnitt)* (Staatsbibliothek Berlin, Handschriftenabteilung, Nachlaß Margarete Hauptmann, Nr. 2288, 18)

führlicher. Schon Griseldas Mutter, einer einfachen Bauersfrau, wurde darin »edelstes Menschentum« attestiert, und über die Tochter hieß es:

> Griselda […] ist eine ungewöhnlich schöne und stattliche zwanzigjährige Bauernmagd, eines jener bewunderungswürdigen Frauenzimmer, die geborene Königstöchter sind, auch wenn sie eine Dienstmagd zur Mutter und einen Kossäten zum Vater haben. Sie ist eine wahre Gudrungestalt, wie sie allerdings seltener werden, aber immer noch zuweilen, wie nicht zu leugnen ist, aus dem Schoße der Muttererde hervorgehen.[4]

[4] GH Hs 742, 1r (gestrichen). Die Signaturen »GH Hs« und »GH Br Nl« beziehen sich auf den handschriftlichen bzw. Briefnachlaß Gerhart Hauptmanns in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, der für Zitiererlaubnis und vielfältige Unterstützung freundlichst gedankt sei.



Abb. 3: *Gudrun von Hoyningen-Huene am Kap Vicente, Portugal*
Briefkarte Oswald von Hoyningen-Huenes an Hauptmann, 19.12.1940,
Briefnachlaß Gerhart Hauptmann
(Staatsbibliothek Berlin, Handschriftenabteilung)

Die Obsessivität, mit der Hauptmann hier wie an anderen Stellen seines Œuvres[5] auf die germanische Königstochter Gudrun zurückkommt, hat einen nahe liegenden Grund. Er hat 1901/02 selbst ein *Gudrun*-Drama entworfen, das jedoch nicht über den Anfang des Ersten Aktes hinaus gediehen ist,[6] und dieser unerledigte Auftrag rumort gleichsam im Hintergrund seiner schriftstellerischen Phantasie. Vielleicht spürt er in den Dreißiger Jahren auch eine gewisse Nähe zum Zeitgeist, der der mittelalterlichen Heldendichtung, auch in der Germanistik, zu neuer Aufmerksamkeit verhalf. So dürfte es kein Zufall sein, daß Hauptmann Ende 1933, nur wenige Wochen nach dem ersten und einzigen Handschlag mit Adolf Hitler im Rahmen der feierlichen Eröffnung der von den Nationalsozialisten eingesetzten Reichskulturkammer am 15. November, just das Pendant zur *Kudrun*, nämlich die *Nibelungen*, wieder aufgriff, über die er schon um die Jahrhundertwende eine Trilogie geplant hatte.[7] An den Soziologen Werner Ziegenfuß schrieb er damals: »Sie fordern mich an für die Neue Zeit mit

[5] Vgl. auch CA, Bd. 5, S. 725, Bd. 7, S. 282, Bd. 10, S. 100.
[6] Erste Veröffentlichung der Entwürfe: CA, Bd. 9, S. 247-262.
[7] Abgedruckt: ebd., S. 222-235.

meiner ganzen Kraft. […] Ja! – So will ich versuchen, mich durch die Tat zu erlösen.«[8]

Noch im Juni 1941, unmittelbar nach der Ankunft auf Hiddensee, liest Hauptmann wieder im alten Manuskript seines *Gudrun*-Dramas oder der ihm zugrunde liegenden Fassung der Sage in Simrocks *Heldenbuch*,[9] und zwar aus aktuellem Anlaß. Im Tagebuch vom 7.6.1941 heißt es: »Las heut Morgen in Gudrun wieder (Nach tref[f]en mit ›Gudrun‹ in Berlin.)«[10] Ist diese zweite – schon in Anführungszeichen daher kommende – Gudrun möglicherweise die Gudrun unseres Gedichts? Zu ihrer Identifizierung verhilft ein drei Tage älterer Eintrag in Hauptmanns Notizbuch: »Hoffentlich nach langer Zeit heut Abend wiedersehen mit H Huene [Oswald Theodor Baron von Hoyningen, gen. Huene] und ›Gudrun‹.«[11] Tatsächlich stand in der Druckvorlage für *Ährenlese* unter der letzten Zeile des *Gudrun*-Gedichts ursprünglich: »im Juni 1939, für Baronin Gudrune von Hoyningen-Huene geb. Borsig«.[12] Im Briefwechsel, den ihr Mann in der Nachkriegszeit mit Margarete Hauptmann führte, findet sich sogar ein Faksimile des eigenhändigen Briefgedichts oder Gedicht-Briefs, den Hauptmann seinerzeit an »Frau Gudrune von Hoyningen Huene geb. von Borsig« richtete (Abb. 1).[13]

Ist es Versehen oder Absicht, wenn er dabei die Namensform »Gudrune«, die im Gedicht dem Reim geschuldet ist, auch in der Adresse übernimmt? Hauptmann betont somit den zweiten Wortteil, der soviel wie »Geheimnis« und »Zauber« bedeutet – darauf ist noch zurückzukommen.

[8] Briefentwurf vom 6.12.1933: GH Br Nl B 1739/3-5. Der Anlauf kam allerdings bald zum Erliegen; schon am 12.1.1934 distanziert sich Hauptmann vom Plan einer Neuaufnahme der *Nibelungen*.

[9] Gudrun. Deutsches Heldenlied, üb. v. Karl Simrock, 15. durchges. Aufl., Stuttgart 1884. Hauptmanns Exemplar mit frühen Anstreichungen: Staatsbibliothek zu Berlin, Sign. 202805 GHB. Ohne Benutzungsspuren ist dagegen die 2. Auflage derselben Ausgabe aus Hauptmanns Besitz (Sign. 202806 GHB).

[10] GH Hs 3, 29v (7.6.1941). Der Verfasser bereitet eine Edition der Tagebücher Hauptmanns 1933-1946 vor.

[11] GH Hs 94, 12v. Als Ergänzung scheint »H[oyningen]« ebenso wie »H[err]« möglich. Vgl. Margarete Hauptmanns Tagebuch-Eintrag vom 4.6.1941: »Abreise v. Dresden 10,35 nach Berlin, Hotel Adlon. Lunch im Restaurant. Abends: Gesandter i. Lissabon Dr. Baron Oswald Hoyningen-Huene mit Gattin Gudrun geb. v. Borsig« (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Nachlaß Margarete Hauptmann, Nr. 10).

[12] GH Hs 614a, 280. Im gleichen Zug mit der Streichung (und als Ersatz für die getilgte Form der Kennzeichnung) wurde von Hauptmann eigenhändig der Titel *Gudrun* eingefügt.

[13] Nachlaß Margarete Hauptmann, Nr. 1453. Das Faksimile ist Teil eines gedruckten Weihnachts- und Neujahrsglückwunschs und wurde im Dezember 1956 versandt. Der handschriftliche Gedichttext unterscheidet sich von der Druckfassung nur durch die Großschreibung der Versanfänge und einen zusätzlichen Gedankenstrich.

Im Übrigen unterschied sich das Erscheinungsbild der realen Gudrun, wie es uns Photos von Hiddensee und der Atlantikküste überliefern (Abb. 2 u. 3), deutlich vom heroischen Urbild des germanischen Kraftweibs. Die grazile dunkelhaarige Frau, die wir darauf erkennen, hat mit ihren Namensschwestern in der Literatur immerhin eins gemein: als Tochter des Großindustriellen Ernst von Borsig (1869-1933) verdiente sie in einem sehr materiellen Sinn die Bezeichnung »Königskind« (eine andere Erklärung dieses Attributs werden wir noch kennen lernen).

Die zwanzigjährige Gudrun von Borsig heiratete 1925 den doppelt so alten Diplomaten Dr. Oswald Baron Hoyningen-Huene (1885-1963) und lernte wohl 1927 in Rapallo zusammen mit ihrem Mann das Ehepaar Hauptmann kennen.[14] Der gesellige Verkehr verdichtet sich ab 1931 (mit Begegnungen und Besuchen in Berlin und Locarno sowie auf Hiddensee),[15] bis Oswald Huene 1934 als deutscher Gesandter nach Lissabon berufen wird, wohin er seine Frau mitnimmt und wohin er auch nach seiner Versetzung in den einstweiligen Ruhestand (zum 25.11.1944)[16] zurückkehren

[14] Die erste Erwähnung des Ehepaars in Margarete Hauptmanns Tagebüchern datiert vom 11.4.1927 und betrifft eine Einladung in die von Hauptmann bewohnte Villa Carlevaro in Rapallo (übrigens schon in der Gesellschaft Leo von Königs!); im selben Jahr setzt auch der Briefwechsel zwischen den Ehepaaren ein. Vgl. Nachlaß Margarete Hauptmann, Nr. 7 und GH Br Nl Hoyningen-Huene. Dort befinden sich alle im folgenden zitierten Teile der gegenseitigen Korrespondenz als Original, Kopie, Entwurf oder Durchschlag. Die Angabe »Privatbesitz« bezieht sich auf die Hinterlassenschaft Lona von Hoyningen-Huenes, der zweiten Frau Oswald Huenes, aus dem Besitz von Frau Dr. Uta Treu-Neubourg, Hamburg-Othmarschen, der ich für ihre Unterstützung sehr dankbar bin. Mit Ausnahme der Tagebücher Oswald Huenes wurde sie 2008 von der Staatsbibliothek Berlin erworben (Nachl. 461).

[15] Oswald und Gudrun Huene, die mit dem Flugzeug anreisen, halten sich vom 2.-4.8.1933 auf Hiddensee auf und nehmen am Ankunftstag an Hauptmanns Lesung seines fast vollendeten Dramas *Die goldene Harfe* teil. Während dieses Aufenthalts, der auch in Oswald Huenes in Privatbesitz befindlichen Tagebüchern ausführlich geschildert wird (und auf den er sich mit seinem Brief vom 4.8.1933 dankbar bezieht), entstand das offenbar mit seiner Kamera aufgenommene Photo Abb. 2, das von Eva Ziesche im internen Nachlaßverzeichnis der Staatsbibliothek irrtümlich auf 1931 datiert wird (S. 297).

[16] Der eigentliche Dienst vor Ort endete schon am 12.9.1944; vgl. Biographisches Handbuch des deutschen Auswärtigen Dienstes 1871-1945, Paderborn u.a. 2005, Bd. 2, S. 380f. Das Ende des Dienstverhältnisses kündigt sich bereits in Oswald Huenes Brief an Hauptmann aus Konstanz vom 16.11.1944 an: »Wie Sie sehen, bin ich seit einigen Wochen, teils dienstlich, teils beurlaubt, in Deutschland. Wann und ob ich nach Portugal zurückkehre, ist noch sehr zweifelhaft und hängt ganz von der politischen Entwicklung ab. Mir persönlich würde es natürlich sehr leid tun, meine mir lieb gewordene und nicht ganz erfolglos gebliebene Tätigkeit in Portugal abbrechen zu müssen.« Zur anschließenden Internierung Huenes und zur Einschätzung der politischen Leistung des Gesandten vgl. den von Lona von Hoyningen-Huene verfaßten anonymen Nachruf in: Nachrichtenblatt / Verband der Angehörigen der baltischen Ritterschaften 6, 1964, H. 1, S. 23f.; ich danke in diesem Zusammenhang Prof. Dr.

wird, obwohl ihn die Bonner Regierung – auch mit Rücksicht auf die Alliierten – trotz oder gerade wegen der Fürsprache seines Freundes Salazar als Gesandten nicht mehr akzeptabel finden sollte. Seine Korrespondenz mit Hauptmann ist übrigens weitgehend frei von politischen Bemerkungen. Wiederholte Erwähnung finden in Oswald Huenes Briefen dagegen seine Berührungen mit Wolfgang Kayser – dem prominenten (durch seine Vermittlung nach Lissabon gelangten)[17] Germanisten, der in der portugiesischen Hauptstadt ›überwinterte‹.[18] Kayser hielt auch den einleitenden Kurzvortrag zu einer im kleinen Kreis veranstalteten Lesung von Hauptmanns *Iphigenie in Delphi* mit verteilten Rollen, von der der deutsche Gesandte am 25.8.1944 berichtet; Oswald Huene selbst las dabei die Rolle des Pylades. Seinen besonderen Stolz bildet im Übrigen – und hier gewinnen die Briefe an Hauptmann einen fast dienstlichen Charakter – die von der deutschen Vertretung diskret unterstützte portugiesische Erstaufführung von *Hanneles Himmelfahrt* (übersetzt vom Germanisten Paulo Quintela)[19] in der Regie Erwin Meyenburgs am 24.5.1944.

Im Vordergrund des Briefwechsels zwischen Lissabon und Agnetendorf stehen pragmatische Fragen: die Aussichten auf ein baldiges Wiedersehen – bis zum Sommer 1939 wird auch ein Besuch Hauptmanns in Portugal erwogen – und nach Kriegsausbruch die Versorgung des schlesischen Haushalts mit Kaffee (der »Zauberbohne von Jemen«, wie Hauptmann sich ausdrückt)[20] und anderen Lebensutensilien. Der unmittelbare Kontakt ist jedoch durch die Entfernung weitgehend unterbunden. Abgesehen von

Gerrick Freiherr v. Hoyningen-Huene und anderen Mitgliedern seiner Familie für bereitwillige Auskünfte.

[17] Vgl. Teresa Seruya, Wolfgang Kayser in Portugal. Zu einem wichtigen Kapitel der portugiesischen Germanistik, in: Frank Fürbeth u.a. (Hrsg.), Zur Geschichte und Problematik der Nationalphilologien in Europa. 150 Jahre Erste Germanistenversammlung in Frankfurt am Main (1846-1996), Tübingen 1999, S. 715-725, hier: S. 715f.; ebd., S. 720 wird die politische Zurückhaltung hervorgehoben, mit der Oswald Huene bei der Einweihung des Deutschen Kulturinstituts in Lissabon im Januar 1944 auftrat.

[18] Wolfgang Kayser hielt sich von 1941 bis 1950 in Lissabon auf (bis 1946 als außerordentlicher Gastprofessor mit dem Rang eines apl. Professors im Deutschen Reich) und schrieb dort sein Standardwerk *Das sprachliche Kunstwerk* (1950); vgl. Internationales Germanistenlexikon, Bd. 2, Berlin, New York 2003, S. 904-906.

[19] Die Übersetzung unter dem Titel *A Ascensão de Joaninha* erschien noch im selben Jahr im Buchhandel, als erste portugiesische Einzelausgabe eines Hauptmann-Werks; vgl. Sigfrid Hoefert, Internationale Bibliographie zum Werk Gerhart Hauptmanns, Bd. 1, Berlin 1986 (Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft 3), Nr. 3108. Näheres über den Übersetzer, der an der Universität Coimbra Germanistik lehrte, bei: Teresa Seruya, Germanistik in Portugal. Ein wissenschaftsgeschichtlicher Bericht, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 39, 1995, S. 391-417, hier: 395f.

[20] An Oswald und Gudrun Huene [1942]; Jemen gilt als Wiege der Kaffeeröstung.

dem schon erwähnten abendlichen Treffen in Berlin Anfang Juni 1941 ist Hauptmann seiner »Gudrun« nach 1934 nicht mehr begegnet.[21] Der Zeitpunkt dieser letzten Begegnung lag übrigens ziemlich genau fünf Jahre vor seinem Tod und nur fünfzehn Jahre vor dem ihren; denn die von Hauptmann in der Blüte ihrer Jahre erlebte Frau sollte schon 1956 im Alter von 51 Jahren einem Krebsleiden erliegen (und ihr Mann für die letzten sechs Jahre seines Lebens nochmals heiraten).

Vor diesem Hintergrund erhalten die Richtungsangaben des Gedichttexts einen plausiblen Sinn. »Fern nach West und Süd entschwebe« – das heißt: nach Portugal. Und Ariel wird als Bote bemüht, weil er so gut wie kaum ein anderer die – Luftpost verkörpert. Noch ein späteres Briefgedicht an die Lissaboner Freunde beschwört die Geschwindigkeit der Luftpost – um sie gleich doppelt zu relativieren. Denn erstens ist sie längst nicht so schnell wie der Gedanke, und andererseits reicht die Luftpost offenbar nicht aus, um die reale Gegenwart der fehlenden Freunde (und hier besonders der schönen Freundin) zu ersetzen. So dürfen wir wohl die innere Logik des Briefgedichts rekonstruieren, mit dem sich Hauptmann für die Glückwünsche[22] zu seinem 78. Geburtstag bedankt. Wir geben den Text hier in der ersten von Hauptmann eigenhändig korrigierten Typoskriptfassung vom 25.11.1940;[23] eine spätere Abschrift[24] enthält den Zusatz »Gudrun und Oswald von H. Huene mit warmem Dank des achtundsiebenzigjährigen Gerhart Hauptmann« und eine aufschlußreiche Textvariante (»hergeschenkten« statt »hergehauchten«). Das unveröffentlichte Poem, für das sich Oswald Huene am 19.12.1940 bedankt,[25] lautet (Gestrichenes in spitzen Klammern):

Flugpost eilt mit goldnen Flügeln
zu Lisboa's sieben Hügeln,
und mit ⟨streubendem⟩ klingendem Gefieder
sinkt sie dort zur Sonne nieder:
aber ohne Raum und Schranke,
schneller noch ist der Gedanke,

[21] Wohl aber ihren Mann, der am 15.11.1941 (Hauptmanns 79. Geburtstag) mit Hauptmanns im Hotel Adlon feiert; s.u. mit Anm. 72/73.

[22] Telegramm Oswald Huenes aus Lissabon vom 16.11.1940.

[23] GH Hs 638, 83. Die Niederschrift ist von Margarete Hauptmann auf den »25 XI 40« datiert; schon aus dem Zusatz in der späteren Abschrift ergibt sich zwingend eine Datierung nach dem 15.11.1940. Die Datumsangabe bei Rudolf Ziesche (Der Manuskriptnachlaß Gerhart Hauptmanns in Berlin, Tl. 3, Wiesbaden 2000, S. 223) ist danach zu korrigieren.

[24] GH Hs 547a, 78.

[25] »Dank für ihren so lieben und schönen Gruß neulich« (Postkarte Oswald Huenes vom 19.12.1940).



Abb. 4: *Der Talisman,*
Taschentuch Gudrun von Hoyningen-Huenes mit Brieftasche
(Privatbesitz)

überall kann er zugleich sein
und so unermesslich reich sein. –
Trotzdem brauchen wir die Schiffe,
Gamas Fahrten um die Riffe,
schnurren schnelle luftige Füsse[26]
auch für irdische Himmelsgrüsse.
Schönheit, die im Nord erblühet
und im Süden weiterglühet
an der ewigen Woge Rauschen,
loben innig wir und lauschen
⟨den vereinten⟩ hergehauchten Melodeien:
⟨denn wir haben alle Weihen⟩ hingegeben ihren Weihen.

[26] Eigenhändig verbessert zu »Schnurren schneller luftiger Füße«; diese Korrektur erscheint jedoch sinnwidrig und wurde daher hier nicht berücksichtigt.

Man beachte übrigens die anthropo- oder theriomorphe Metaphorik. Hauptmanns Flugdichtung nimmt ein aktuelles Thema gerade der 1930er Jahre auf,[27] integriert die neue Technik aber vollständig in traditionelle organologische Vorstellungen: die Propeller erscheinen als luftige Füße, der Landeanflug wird mit dem Sturzflug eines Raubvogels verglichen, dem sich das Gefieder sträubt. Entsprechend hat Hauptmann im Tagebuch – nach einer zufälligen Begegnung mit der prominenten Pilotin auf einer Bahnfahrt 1937 – Hanna Reitsch bei ihren Südamerika-Flügen als Genossin der »Urubugeier« gesehen und Parallelen zum Maikäfer gezogen.[28] Noch seine lyrische Antizipation der Bombardierung Dresdens vergegenwärtigt die Flugzeuge als verwandelte Menschen:

> Alsbald, es geht ein Surren durch die Lüfte.
> Des Menschen Fuß, gekettet an die Erde,
> hat Flügel nun und spottet, scheint's, der Grüfte.[29]

Für diese Technik mit menschlichem Gesicht ist Shakespeares Luftgeist in der Tat ein angemessener Repräsentant!

Das gilt um so mehr, als Ariel schon bei Shakespeare auch musizieren kann; die Sphärenklänge seiner Musik verdeutlichen die magischen Kräfte des hilfreichen Geistes. Und genau in diesem Sinn bemühen die beiden Briefgedichte das Notenbuch der Engel und die »hergehauchten« oder »hergeschenkten Melodeien«; die musikalischen Motive stehen in engem Zusammenhang mit der ominösen »Mär von einem Tuche«, die das erste Gedicht dem geflügelten Boten und Sänger in den Mund legt. Auch hier gibt der Briefwechsel mit dem Ehepaar Huene nähere Auskunft. Die Anspielungen beziehen sich offenbar auf ein zierliches Taschentuch, das Hauptmann der Frau des Gesandten verdankte und spätestens seit 1933 wie ein magische Reliquie oder, in seinen Worten (und wiederum mit einem musikalischen Gleichnis!), als »schöne Dominante meiner Lebensmusik«[30] bei sich trug. Unter zahlreichen Beschwörungen des Talismans[31]

[27] Vgl. Georg Streim, Tempo – Zeit – Dauer. Zum phänomenologischen Technikdiskurs im ›Dritten Reich‹, in: Erhard Schütz, Gregor Streim (Hrsg.), Reflex und Reflexionen von Modernität 1933-1945, Bern u.a. 2002, S. 41-59.

[28] GH Hs 262a, 14r.

[29] CA, Bd. 11, S. 714.

[30] Brief o.D. [1943?] an Oswald Huene.

[31] Auf die Glückwünsche des Ehepaars Huene zum Erfolg der *Goldenen Harfe* reagiert Hauptmann schon am 18.10.1933 mit dem Telegrammtext: »Alles der Talisman alles der Talisman«. Eine Glückwunschkarte zu Neujahr 1936 (Privatbesitz) wiederholt ähnlich beschwörend die Zauberformel »Das Tuch, das Tuch!«. Ein Brief vom 4.12.1934 (Entwurf GH Br Nl, Original Privatbesitz) ist gezeichnet vom »Trio: Gerhart, Margarete und das Tuch«. Noch lakonischer gibt ein Telegramm vom 29.7.1936 als Absender schlicht »das Tuch« an. Im Brief

in der Korrespondenz verdient ein Brief an das Ehepaar Huene aus Rapallo vom 5.1.1937 Hervorhebung, den Hauptmann gleich mit den in Anführungszeichen gesetzten Worten »Das Tuch! Das Tuch!« eröffnet, um fortzufahren:

> Sie erwähnen es selbst und das zeigt mir ihren alten freundlichen Humor, den wir von jeher lieben und beneiden. In der Tat aber ist ein Ernst bei meinem Talisman, der mich noch stets begleitet in einem Geheimfach meiner Brieftasche, wo er neben dem materiellen der ideelle nervus rerum ist. Immer wieder darf ich mir dann die verehrte und schöne Geberin vorstellen wie einen huldvollen Schutzgeist.[32]

Oswald Huene selbst schreibt: »Ein kurzer Blick in die Brieftasche, ob das Tuch noch da ist, bleibt eine Selbstverständlichkeit.«[33] Gudruns Gatte zeigt keinerlei Mißtrauen, obwohl man hinter diesem Kult eines Damentaschentuchs amouröse Motive wittern könnte und ihn der gemeinsame Freund Leo von König fast dazu aufruft. In einem Brief an die Baronin vom 19.4.1940 berichtet er von der Präsentation des mysteriösen Tuchs bei Horcher, dem legendären Spitzenrestaurant in der Schöneberger Martin-Luther-Straße:

> So zog gestern Gerhart Hauptmann ein winziges Taschentuch aus seiner Brieftasche, und eine Huldigung der fernen Gudrun war die Folge. Da wir um 3 Uhr schon bei der dritten Flasche Sekt (wir frühstückten bei Horcher) waren, so können Sie sich vorstellen, daß die Begeisterung über Zeit und Raum hinausging. Ich frage mich nur, was Ihr Mann dazu sagt? Grete bewahrte Fassung und Haltung.[34]

Das Tüchlein der Zauberin Gudrune verblieb in Gerhart Hauptmanns Brieftasche lange über dessen Lebenszeit hinaus. Nach dem Tod seiner Frau Margarete wurde die verschlissene Brieftasche im März 1957 zusammen mit dem Taschentuch, »das Pappi soviel bedeutet hat«, vom Sohn Benve-

vom 12.1.[1942] an Oswald Huene formuliert Hauptmann den Wunsch: »Möge mein guter Genius an Ihrer Seite diese Bitte [sc. um Gesundheit] nach Kräften unterstützen, was ja sein und mein Talisman schon sozusagen in sich schließt.« Im Sommer 1943 schreibt er: »Nicht abergläubisch, sondern gläubig, verehre ich dabei [sc. bei der Arbeit] immer noch meinen Talismann [sic].«

[32] Zur Vorstellung eines persönlichen Schutzgeistes oder Genius, die Hauptmann vor allem seit den 1920er Jahren gepflegt hat, vgl. meine Abhandlung *Das Genie als Zitat. Zur Idee des Genius bei Gerhart Hauptmann* (erscheint 2008 in der Zeitschrift *Euphorion*).

[33] Oswald Huene an Hauptmann, 30.8.1938.

[34] Nachlaß Margarete Hauptmann, Nr. 1453. Oswald Huene, der seine Kenntnis der Erzählung im Brief an Hauptmann vom 18.7.1940 verwertet, scheint Königs Brief später Margarete Hauptmann geschenkt zu haben.

nuto dem »lieben Oswald« übergeben.[35] Das in Privatbesitz – wohl zusammen mit der originalen Brieftasche – erhaltene Taschentuch (Abb. 4) löst das Rätsel des Zaubers: Unter der Freiherrnkrone trägt es die Initialen »G[udrun] H[uene]« – es sind die Initialen des Dichters, der dieser Koinzidenz offenbar magische Bedeutung zumaß.

Mit dem Maler Leo von König (1871-1944) ist auch schon der »Meister« genannt, dem Ariel eine Botschaft ausrichten soll. Der zeitweilig an führender Stelle der Berliner Sezession engagierte Künstler kam am 19.5.1939 mit dem Schiff nach Lissabon und fertigte während eines vierwöchigen Aufenthalts zwei Porträts der Baronin an, von denen das gelungenere bei den Auftraggebern verblieb (Abb. 5). Es hängt heute im Städtischen Museum Braunschweig[36] und zeigt Gudrun Huene sitzend »en face zum Betrachter vor einem braunen, von wenigen dunkelgrünen Farbflekken unterbrochenen Hintergrunde. Die mit kurzen Pinselstrichen gemalten Hände liegen im Schoß über ihrem linken Oberschenkel, den sie über den rechten geschlagen hat. Sie umgreift mit ihrer linken Hand ihr rechtes Handgelenk. Über dem dunkelbraunen Kleid trägt sie eine offen stehende Jacke in einem etwas helleren Braunton, abgesetzt mit einem grünlichen Schalkragen. Die dunkelbraunen Haare umrahmen das schmalgeschnittene Gesicht und fallen gewellt bis in den Nacken. Das von links kommende Licht beleuchtet ihre rechte Gesichtshälfte und das Décolleté. Die dunkelbraunen Augen blicken nach rechts aus dem Bild heraus.«[37] Der erwähnte Lichteffekt gibt dem Bild eine eigentümliche Tiefe und stellt zugleich Anschlußmöglichkeiten zu jener Hell-Dunkel-Ästhetik her, die Hauptmann knapp zwei Jahre zuvor bei Tintoretto studiert und beschrieben hatte.[38] Im übrigen wird jedenfalls der oberflächliche Betrachter eine gewisse Ähnlichkeit mit diversen Porträts kaum verleugnen, die König von seiner zweiten Frau und seiner spanischen Geliebten gemalt hat; es ist offenbar immer wieder derselbe fragile Frauentyp, der diesen Künstler, der schon früh als »Maler der schönen Frauen« etikettiert wurde,[39] fasziniert und produktiv gemacht hat. Das hat auch Oswald Huene selbst empfunden, der in einem

[35] Vgl. Benvenuto Hauptmann an Oswald Huene 14.3.1957 (Durchschlag Nachlaß Margarete Hauptmann, Nr. 1791, Original Privatbesitz). Derselben Sendung fügte Benvenuto Hauptmann, nachdem er zuvor eine doppelseitige Kopie für den Briefnachlaß hergestellt hatte, das Original des Dankesbriefs Gudrun Huenes vom 1.7.1939 bei.

[36] Inventar-Nr. 1200-0873-00 (Öl auf Leinwand, 113 × 81 cm).

[37] Alexandra Bechter, Leo von König 1871-1944. Leben und Werk, Darmstadt 2001 (Diss. Mainz 1998), S. 432f.

[38] Hauptmanns Essay *Tintoretto* (mit dem ursprünglichen Untertitel: *Bemerkungen vor seinen Bildern*, abgedruckt CA, Bd. 6, S. 963-983) entstand um die Jahreswende 1937/38 im Anschluß an den Besuch der Tintoretto-Ausstellung in Venedig im Oktober 1937.

[39] So von Emil Heilbut 1905, zit. Johanning (Anm. 48), S. 188.

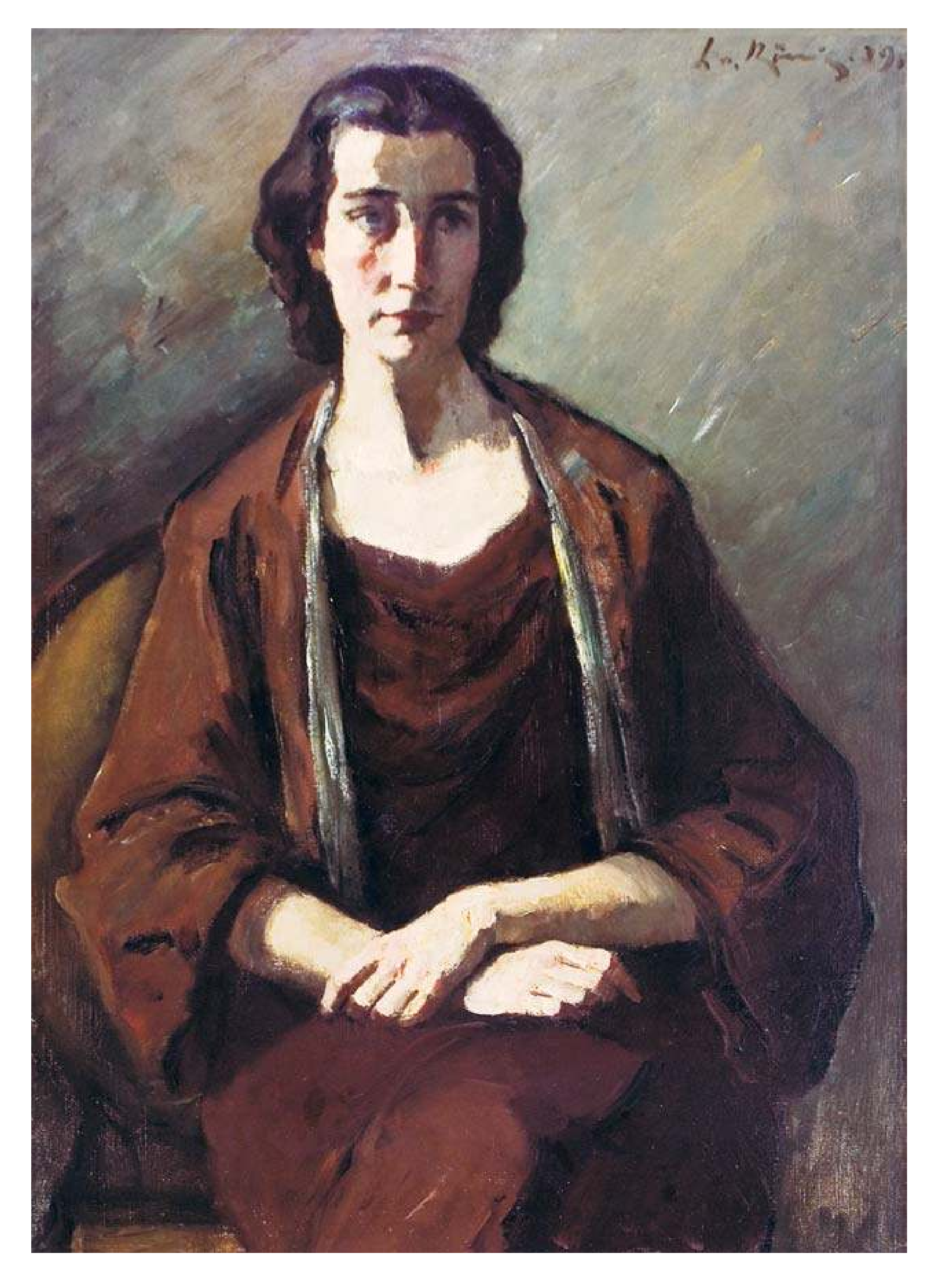


Abb. 5: *Leo von König, Gudrun von Hoyningen-Huene*
Öl auf Leinwand (Städtisches Museum, Braunschweig. Inv.-Nr. 1200-0873-00)

späteren Brief an Margarete Hauptmann über das Porträt Gudruns bemerkt:

> Es ist im eigentlichen Sinn ein »echter« König, etwas sehr düster und sehr ernst, so wie er seine eigene Frau malte. Er wurde immer ganz böse, wenn ich sagte, daß Gudrun vielleicht in zwanzig Jahren mal so aussehen würde, aber Gudrun verteidigte ihn dann mit dem Hinweis, er hätte sie offenbar viel besser erkannt als ich![40]

Schon im Tagebuch vom 28.6.1939 schreibt Oswald Huene über die Arbeit des Malers, den er übrigens als »schwierig« und »kompliziert« schildert:

> Es hat ihm viel Freude gemacht, da das Objekt sein »Typ« war; seine eigenen Frauen schauen so aus und er hat noch viel mehr hineingelegt. Er hat aber schwer gerungen, war nach den Stunden der Arbeit oft ganz abwesend. Einmal schrieb er an seinen Freund Nolde: »Portugal ist ein herrliches Land, aber das Portraitmalen ist hier ebenso schwer wie in Deutschland![«] Er hat aber dann auch ein herrliches Bild geschaffen, sehr stark. Natürlich sehr ernst, aber nicht »unglücklich«; durchaus bewußt »Aufbauend«. All seine Bilder sind ja so: wenig Farbe; »Gehalt und Seele«.[41]

Weniger Vorbehalte äußert Oswald Huene im Juli 1939 gegenüber Hauptmann; im Begleitbrief zu »eine[r] Reproduktion des Werkes […], das Sie besingen«, erklärt er: »wir sind restlos begeistert, es ist wohl eines der besten König'schen Bilder.«[42] In Anbetracht des Malers erweist sich die Bezeichnung »Königskind«, die in verschiedenen Abwandlungen den Rückgriff auf das Gudrun-Motiv bei Hauptmann regelmäßig begleitet, im Kontext des Briefgedichts als äußerst doppeldeutig, ja als die hintersinnige Pointe der poetischen Epistel: »Königskind« heißt hier auch »(Leo von) Königs Werk«! Die Porträtierte hat das wohl zu schätzen gewußt, als sie in ihrem Dankesbrief aus London (wohin ihr Oswald Huene eine Abschrift des Hauptmannschen Textes nachgesandt hat) am 1.7.1939 dem Dichter erklärte:

> Lieber Meister,
> Was war das heute für eine große Freude, als ich einen Brief von meinem Mann bekam und das Gedicht dabei lag. Haben Sie Tausend inni-

[40] Oswald Huene an Margarete Hauptmann 18.10.1956 (Nachlaß Margarete Hauptmann, Nr. 1453).

[41] Aufzeichnung vom 28.6.1939 in: Auswärtiges Amt Berlin, Politisches Archiv, Nachlaß Oswald von Hoyningen-Huene, Tagebuch 1939/40.

[42] Oswald Huene an Gerhart Hauptmann 8.7.1939.

gen Dank und ein großes, glückliches Lächeln für Ihre Verse. Sie wissen nicht wie oft wir von Ihnen mit Leo König gesprochen haben und dabei zogen all die wunderschönen Abende an uns vorbei die wir mit Ihnen verlebt haben. Es war doch eine sehr, sehr schöne Zeit. Ich bin ungeheuer stolz auf mein Gedicht und trage es immer bei mir und es sieht mit mir London und all seine Schönheiten.

[…]

Haben Sie nochmals Tausend Dank für die Reime, das »Königskind« ist sehr gelungen, mein Mann hat Ihnen schon eine Reproduction geschickt.[43]

Hauptmann, der ja erst infolge von Huenes Sendung einen Eindruck des Gemäldes erhält, stellt seine kleinen Verse weit unter die künstlerische Leistung Königs.[44] Noch ein halbes Jahr später schreibt er dem Maler: »So genieße ich auch die Reproduktionen Deiner Bilder: wunderbar der Binding, herrlich Frau Gudrun. Wie gern würde ich Lola von G's Porträt im Original sehen.«[45] Hauptmann bezieht sich dabei einerseits auf das Porträt des todgeweihten Schriftstellers, das König im Juli 1938 ausgeführt hat, andererseits auf eines von mehreren Bildern der Geliebten des Malers Dolores (Lola) von Grunelius geb. Caballero, der Mutter seines Sohnes Dominik König, vielleicht das 1937 entstandene Porträt »Lola im Bademantel«.[46] Bald darauf konnte Hauptmann die zuletzt genannten Bilder wohl tatsächlich im Original sehen: bei seinem letzten Besuch im Berliner Atelier Königs am 17.4.1940,[47] der mit einem gemeinsamen Besuch des Restaurants Horcher abgeschlossen wurde, über dessen Verlauf wir schon unterrichtet sind. Wollte Hauptmann mit der damals vollzogenen Enthüllung des Talismans die »Mär« vom »Tuche« im Briefgedicht an die Baronin erklären? Das Gedicht war dem Maler schon früh bekannt geworden, und er hatte darauf längst reagiert.

[43] GH Br Nl (als Kopie); s.o. Anm. 35.

[44] Vgl. seinen Brief aus Agnetendorf vom 21.7.1939 an Oswald Huene: »Es freut mich herzlich, daß meine kleinen Reime so wohlwollend von Ihnen empfangen werden. Sie müßten weit höher gegriffen sein, wenn sie der Huldigung meines Freundes Leo im Bilde, dessen Schönheit die Photographie ahnen läßt, auch nur einigermaßen entsprechen sollten. Aber, wie gesagt, die edle Empfängerin und so ihr Gemahl haben die gute Absicht erkannt und freundlichst gewürdigt.«

[45] Brief o.D. (GH Br Nl König, 25r).

[46] Abb. in: Bernd Küster (Hrsg.), Leo von König. Maler der Berliner Sezession, Bremen 2001, S. 111.

[47] Vgl. Margarete Hauptmanns Tagebuch-Eintrag vom 17.4.1940: »1 Uhr bei Leo v. König im Atelier u. danach bei Horcher als seine Gäste« (s. Anm. 11).

Bevor wir seine Replik dokumentieren, sind einige Hinweise auf das Verhältnis Hauptmanns zu dem neun Jahre jüngeren Maler am Platz, das vor kurzem eine eindringliche Schilderung gefunden hat.[48] Antje Johanning vollzieht darin anhand der Porträtgemälde, die König seit 1909 von Hauptmann anfertigte, die Entwicklung ihrer Freundschaft und die Affinität nach, die diese beiden herausragenden Menschen-Gestalter (der eine als Porträtmaler der besseren Gesellschaft, der andere als Dramatiker, der Menschen aus den unteren Schichten zu tragischer Würde verhalf) für einander empfunden haben müssen. Die Affinität erstreckt sich bis zu einem gewissen Grad auch auf den politischen Bereich: König, der Hauptmann 1920 die Kandidatur für die Reichspräsidentschaft nahe legte, malte 1935 Goebbels und seine Kinder, bevor er – unter dem Eindruck von Hitlers demonstrativer Verachtung seiner Malerei – auf größere Distanz zum NS-Regime ging.

Gerade in dieser Phase beweist Hauptmann, der sich ohnehin stets stark zur bildenden Kunst hingezogen fühlte, gesteigertes Interesse an Königs Schaffen, als dessen Höhepunkt er wohl das Moissi-Porträt in seinem Besitz ansah. Das zeigen die oben angeführten Briefzitate ebenso wie der Umstand, daß sich Hauptmann aus Anlaß seines 75. Geburtstags im November 1937 von König zeichnen läßt und diese Zeichnung zusammen mit einem faksimilierten Gedicht als Danksagung für die zahlreichen Geburtstagsgrüße verwendet.[49] Andererseits beteiligt er sich nicht an der Festschrift, die 1941 zum 70. Geburtstag des Freundes erschien[50] – eine Kränkung, die König nie verwunden hat. Die Entschuldigungen, die Hauptmann ihm gegenüber vorbringt,[51] wirken nicht sonderlich überzeugend; der Wahrheit näher kommt wohl die Darstellung, die er am 16.6.1942 den gemeinsamen Freunden in Lissabon gibt, die sich um Vermittlung bemüht und Hauptmann – allerdings verspätet – eine Einladung Königs zu seiner Lesung in der Berliner Philharmonie am 9.6.1942 nahe gelegt hatten:[52]

[48] Antje Johanning, »Ihre Idee machte doch für Stunden eine neue Person aus mir, die ich anders nie kennen gelernt hätte«. Hauptmanns Porträtist Leo von König (1871-1944), in: Klaus Hildebrandt, Krzysztof A. Kuczyński (Hrsg.), Gerhart Hauptmanns Freundeskreis. Internationale Studien, Włocławek 2006, S. 179-222.

[49] Ein nicht versandtes Exemplar findet sich in: GH Hs 441, 74. Vgl. auch Gerhart u. Margarete Hauptmann / Oskar Loerke, Briefwechsel, hrsg. v. Peter Sprengel in Verb. mit Studierenden der Freien Universität Berlin, Bielefeld 2006, S. 103 u. 257.

[50] Leo von König. Festschrift zum siebzigsten Geburtstag, Berlin 1941. Das Exemplar aus Hauptmanns Besitz (Sign. 971766 GHB) trägt die handschriftliche Widmung Königs: »Seinem lieben Gerhart mit herzlichen Ostergrüßen in Verehrung Leo König. 1941«.

[51] Zit. bei Johanning (Anm. 48), S. 199f.

[52] Vgl. Oswald Huenes Telegramm an Hauptmann vom 15.6.1942: »Bitte Her[rn] König für Ihren Berliner Abend persönlich einzuladen Scheint über Entfremdung Aufrichtig betrübt zu sein«.

> Leo König war fast nie in einer Première von mir, erst recht nicht in einer Vorlesung, deren ich allerdings seit zwanzig Jahren keine mehr gehalten habe. Als ich ihn einmal fragte, weshalb er eine gewisse Vorstellung, die sehr schön gewesen sei, nicht besucht hätte, gab er mir ganz harmlos zur Antwort, sein Bridge-Abend sei gewesen.
>
> Ich habe ihm das nie übel genommen, weil ich bei Menschen, die ich liebe und schätze, ihre Wunderlichkeiten einbegreife: und Wunderlichkeiten gibt es bei Leo genug.
>
> Er hat zum Beispiel nicht den geringsten Grund, sich von mir vernachläßigt zu fühlen.

In diesem Stile geht es weiter, aber der Leser hat wohl schon verstanden: Es bestand ein Konkurrenzverhältnis zwischen Dichter und Maler, das den einen wie den andern empfindlich auf vermeintliche Anzeichen mangelnder Würdigung durch den künstlerischen Antipoden reagieren ließ. In aller Freundschaft und mit bestem Humor wird eine solche Konkurrenz ja schon in Hauptmanns Gedicht für Gudrun Huene unterstellt: der Maler hat es besser, weil ihm die schönen Frauen sitzen müssen; Hauptmann, der schon fünf Jahre lang den Anblick der Baronin entbehrt hat, beneidet den Freund um die unmittelbare Nähe zur »schönen Vertreterin deutscher Weiblichkeit«.[53] Königs Replik auf Hauptmanns Gedicht, das ihm Oswald Huene frühzeitig (und sicher mit Luftpost) mitgeteilt haben dürfte, nimmt denn auch den Fehdehandschuh auf und gibt ihn mit witziger Wendung – in freier Anlehnung an Goethes Ballade *Der Sänger*[54] – zurück. Auf der Rückseite einer Reproduktion (im Postkartenformat) seines Gudrun-Porträts schreibt König am 15.7.1939 aus Tutzing an Hauptmann:

> Ariel brachte mir den Segen,
> den Du gütig meiner Gilde
> spendest, weil auf unsern Wegen
> Schönheit sich zu einem Bilde
> formt, und wir das Glück genießen,
> Blick und Lächeln aufzusuchen.
> Laß dies Glück Dich nicht verdrießen,
> denn der Frauen Blicke hangen
> vielmehr an des Dichters Munde,
> der mit seinen süßen Reimen
> immer und zu jeder Stunde

[53] An Oswald und Gudrun Huene 23.1.1935 (Entwurf GH Br Nl; Original Privatbesitz).

[54] Dort bietet der König selbst dem Sänger eine goldene Kette an, die dieser jedoch ablehnt. Vgl. Hamburger Ausgabe, Bd. 1, S. 155f.

läßt in Frauenherzen keimen
Liebe. Denn es gilt die Wette,
daß Gudrun, von Sang betört,
reicht des Vaters goldne Kette
dem Sänger, wie es sich gehört.
Trotzdem will die Zeit ich loben,
wo auch mir ein Lächeln galt,
weil Liebe, in mein Werk verwoben,
einte Seele und Gestalt.[55]

Als Replik weist sich Königs Gedicht schon durch das gleiche Anfangswort und das identische Vers- und Reimmuster (vierhebige Trochäen mit – bei König überwiegend – weiblichem Ausgang, kreuzweise gereimt) bei ungefähr gleicher Zeilenzahl aus. König nimmt den Segen auf, den Hauptmanns Briefgedicht an die Baronin der Maler-Gilde spendete, und kontert den darin enthaltenen Hinweis auf die vermeintliche Begünstigung bildender Künstler mit dem Argument, die Herzen der schönen Frauen oder jedenfalls das Herz Gudruns gehöre eigentlich doch nur dem Dichter. Als dilettierender Dichter entledigt sich König seiner Aufgabe mit einiger Bravour; er strapaziert mehrfach das Metrum und überrascht durch verschiedene Enjambements, die seine Verse in die Nähe der Prosa rücken, was jedoch mit den Gepflogenheiten eines derartigen Gelegenheitsgedichts bestens vereinbar scheint.[56] Hauptmann freut sich der gereimten Replik und erhebt den Freund umgehend in den »Rang eines Malerdichters oder Dichtermalers«: »und so bist Du in jener Idealkonkurrenz [!], die Deine Reime berühren, gleichwertig geworden.«[57] Das Duell der Künste oder Künstler endet mit einem Unentschieden.

Der historische Paragone oder Wettstreit zwischen Poesie und Malerei erscheint im vorliegenden Gedicht-Dialog freilich in ironischer Verengung, nämlich reduziert auf die erotische Konkurrenz. In dieser haben sich beide Kontrahenten ausdauernd behauptet. Denn so lange, wie es sein Gedicht unterstellt, lag die Zeit der Liebe für König – das zeigen gerade seine Lola-Porträts – keineswegs zurück. Auch für den alten Hauptmann nicht, dem »Gudruns Lachen«[58] 1941 tagelang noch auf Hiddensee nachgeht. In die damals entstehende Sechste Fassung der *Iphigenie in Aulis* (uraufge-

[55] GH Br Nl König, 77r. Die maschinenschriftliche Kopie ebd., 78r enthält leichte Abweichungen.

[56] Vgl. Wulf Segebrecht, Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik, Stuttgart 1977.

[57] Brief aus Agnetendorf, 21.7.1939 (GH Br Nl König, 24r).

[58] GH Hs 94, 14r.

führt 1943) baut er eine Reminiszenz an die Freundin ein, indem er ihr charakteristisches Lachen der weiblichen Hauptfigur schenkt. Natürlich ist auch Iphigenie ein »Königskind«; Vater Agamemnon, der sie zusammen mit ihrer Mutter Klytämnestra nach Aulis bestellt hat – unter dem Vorwand einer Heirat mit Achill –, möchte diesen ersten Schritt zum Menschenopfer inzwischen am liebsten ungeschehen machen, doch die Frauen stehen gleichsam schon auf der Schwelle. Menelaos, der dies als erster wahrnimmt, bemerkt zum Bruder:

> Mir ist, als hört' ich Klytämnestras Stimme
> und jenes sturzweis-frische Silberlachen,
> dass [sic] ich an Iphigenien so geliebt.[59]

Die von der Druckfassung noch deutlich abweichende Formulierung gibt unverhüllt die Subjektivität der Empfindung und die Resignation des Abschieds zu erkennen. Es hat eine Weile gebraucht, bis dem Autor bewußt wurde, daß das Motiv im Hinblick auf den dramatischen Konflikt an Bedeutung gewinnt, wenn Agamemnon selbst als der Liebende[60] und – zweite Stufe der Korrektur – als der gegenwärtig Liebende bezeichnet wird. So lautet denn der dritte Vers ab der letzten Überarbeitung im März/April 1943: »das du an Iphigenien so liebst.«[61]

Oswald Huene hat sich diese Stelle in seinem Widmungsexemplar des Dramas angestrichen,[62] vermutlich aber erst, nachdem ihn Margarete Hauptmann im Dezember 1953 ihre im Fünfjahreskalender 1939-1943 als »Memorandum« eingetragene Aufzeichnung vom 13.4.1943 mitgeteilt hat.[63] In dieser berichtet sie von einer vermächtnisartigen Verfügung Hauptmanns, die den Talisman gewissermaßen schon zu seinen Lebzeiten in ein Museumsstück umwandelt:

> G. nimmt das Taschentüchlein, das er v. Baronin Hoyningen-Huene empfing aus der Brieftasche, die es jahrelang beherbergte legt es in ein Kästchen u. stellt es in den Glasschrank im Frühstückszimmer, um es, wie er sagt, für spätere Zeiten würdig aufzubewahren. Neulich äußerte

[59] GH Hs 357, 14r (entstanden 9.6.-Mitte Juni 1941). In älteren Fassungen gibt es keine vergleichbare Situation.

[60] Vgl. die eigenhändige Ersetzung von »ich« durch »Du« im Typoskript GH Hs 361, 18r. Die Korrektur stammt wahrscheinlich vom Herbst 1942.

[61] CA, Bd. 3, S. 855. Erstmals in dieser Form und mit dem Schwergewicht des Szenenabschlusses: GH Hs 353, 87r.

[62] Gerhart Hauptmann, Iphigenie in Aulis, Berlin 1944. Exemplar mit eigenhändiger Widmung »Gudrun und Oswald von Hoyningen Huene in liebender Verehrung« (Privatbesitz), S. 18; vgl. auch den entsprechenden Seitenvermerk auf dem Vorsatzblatt.

[63] Briefkarte o.D. (Privatbesitz).

> er: »Wer von euch mich überlebt, sage Frau v. H.-H., daß so oft ich ihrer gedachte, eine Welle von Heiterkeit u. Schönheit über mich hingegangen wäre u. daß ich in der Iphigenie (›I. i. A.‹) ihr ›sturzweis'-silberhelles Lachen‹ verewigt habe.«[64]

In lang zurückliegenden naturalistischen Zeiten war der Dramatiker Hauptmann berüchtigt für die Bedenkenlosigkeit, mit der er sich für Handlung und Figurengestaltung seiner Stücke aus dem persönlichen Umkreis bediente; Wedekind wußte ein kritisches Lied davon zu singen,[65] aber auch Freunde und Verwandte wie Alfred Ploetz, Hugo Ernst Schmidt oder der Bruder Carl Hauptmann haben unwissentlich-unwillentlich Modell gestanden[66] für eine Form der Porträtkunst, die nicht wie die des Malers auf die aktive Mitarbeit des Abzubildenden angewiesen war, sondern mit dem Notizbuch oder der Erinnerung des Schriftstellers auskam. Auch nach der Aufgabe des Anspruchs auf eine möglichst genaue Wiedergabe der Alltagsrealität jedoch, sogar im Rahmen seiner zum Überzeitlichen tendierenden Mythendramen hat Hauptmann, wie wir sehen, der Integration von Lebensdetails oder individueller Porträt-Elemente keineswegs abgeschworen. Die Perspektive hat sich allerdings geändert: es ist jetzt nicht mehr das Leben, das der Kunst als Material dient, sondern die Kunst stellt sich in den Dienst der Verklärung oder »Verewigung« einer individuellen Persönlichkeit.

Jedenfalls partiell und punktuell: in Ausnahmefällen, die dem Künstler seine »Verehrung« für eine ihn beeinflussende oder beeindruckende Person abverlangt. Im Falle von Gudrun Huene ist dieser Personenkult der besonderen Art gleich doppelt begründet – einerseits durch die magische Wirkung, die Hauptmanns Phantasie dem von ihr überlassenenen »Tuch« zusprach. Andererseits durch die »liebende Verehrung«, von der die Widmungen des Dichters künden[67] und die sein eigenhändiger Zusatz auf dem Dankesbrief der Baronin für das *Gudrun*-Gedicht[68] bezeugt; zwischen die beiden Zeilen ihrer Unterschrift, zwischen »Stets Ihre treue« und »Gu-

[64] Nachlaß Margarete Hauptmann, Nr. 10 (Anm. 11).

[65] Wedekind erkannte die Geschichte seiner Familie in Hauptmanns Drama *Das Friedensfest* (1890) wieder und revanchierte sich für den vermeintlichen Vertrauensbruch durch eine Hauptmann-Karikatur in seinem Schauspiel *Kinder und Narren* (1891).

[66] Nämlich für die Figuren des Alfred Loth in *Vor Sonnenaufgang* (1889), des Ernst Lachmann in *Michael Kramer* (1900) und des Johannes Vockerat in *Einsame Menschen* (1891).

[67] Auch die Erstausgabe des Romanfragments *Der neue Christophorus* (Weimar 1943) hat Hauptmann Gudrun und Oswald Huene »in liebender Verehrung« gewidmet (Widmungsexemplar in Privatbesitz).

[68] S. o. mit Anm. 43.

drun Huene« trug Hauptmann in kleiner Schrift den Reim ein: »Ein kostbarer Stern, so nah als fern.«

Gerade die Ferne der Geliebten, gerade die Luftpost-Distanz der Adressatin und ihr exponierter gesellschaftlicher Status setzen einen poetischen Illusionismus und eine Rhetorik der erotischen Verzauberung frei, die sich der Autor bei größerer räumlicher oder sozialer Nähe kaum erlaubt hätte. »Wünsche, Wünsche Wünsche! wie unendlich viele tauchen auf, die uns Sehnsucht, Liebe, Freundschaft einflüstern«, heißt es in der ersten Fassung eines Briefentwurfs an das Lissaboner Freundespaar vom 13.1.1944.[69] In welche Richtung diese Wünsche weisen, verrät ein sofort gestrichener Absatz, in dem sich der Schreiber sehr klein macht, um der Eifersucht des – nunmehr allein angeredeten – Gatten zu entgehen: »Lassen Sie uns ein Wiedersehen erhoffen, und Ihnen beiden die Hand in Gedenken drücken. Als eine besondere Gnade betrachte ich es, meinen Mund auf den Rücken der kleinen Hand Ihrer Frau Gemahlin untertänigst zu drücken, Ihrer lieben Genehmigung gewiß.«[70]

Der Gesandte freilich hatte andere Sorgen. Seine Perspektive auf Hauptmann war – ungeachtet aller freundschaftlichen Kontakte – wesentlich distanzierter und objektiver, als es die brieflichen Bekenntnisse ahnen lassen. Das für Hauptmann so bedeutsame Treffen in Berlin Anfang Juni 1941 wird in seinem Tagebuch, das der Dienstreise in die Hauptstadt (19.5.-7.6.1941) gut zwei Seiten widmet,[71] überhaupt nicht erwähnt. Detaillierter dagegen geht Oswald Huene auf die Geburtstags- und Premierenfeier im Adlon am 15.11.1941 ein, an der er dank günstiger Umstände[72] teilnehmen kann. Bei aller menschlichen Sympathie zeigt sich der Blick des Diplomaten doch stark durch politische Gesichtspunkte und Fragen der Machbarkeit geprägt – fast gönnerhaft betrachtet er den zunehmend gebrechlichen Dichter im Spannungsfeld und als Spielball der NS-Kulturpolitik:

> Ich selbst hatte Gück, denn wir bildeten einen »Spitzentisch[«] mit Ehepaar Hauptmann (ich zwischen breslauer Gauleiter Hanke, der ihn rüh-

[69] Vgl. auch das Dramenfragment *Die Wünsche* (1914), in dem bereits die Figur Ariels auftritt (CA, Bd. 9, S. 510f.).

[70] In der späteren Fassung heißt es dagegen: »Wann feiern wir einmal Wiedersehen? Mit einem Handkuß der allzeit von mir so hochverehrten Gemahlin und einem Händedruck für den werten Freund […].«

[71] Vgl. Nachlaß Hoyningen-Huene (Anm. 41), Tagebuch 1940/41.

[72] Huene, der frisch nach Berlin eingeflogen war und Hauptmann in Agnetendorf wähnte (dorthin auch Glückwünsche telegraphiert hatte), sah Hauptmann am 15.11.1941 tagsüber zufällig unerkannt im Speisesaal des Adlon, schickte ihm eine Schale und erhielt umgehend eine Einladung zur Uraufführung der *Iphigenie in Delphi* (die ihn freilich zu spät erreichte) sowie zur anschließenden Feier.

rend betreut, in Uniform, und Admiral Strähler, ein entfernter Neffe des Dichters[)]. Es gab sogar zu Essen – köstlichen Hasen – und zu trinken – Burgunder. Alles sehr harmonisch. Der Alte ist schon rührend, obgleich er anfängt klapprig zu werden, was aber auch mit den Emotionen des Tages, insbesondere der Premiere, die ganz herrlich gewesen zu sein scheint zusammenhängen mag. Nächstes Jahr ist 80t. Geburtstag und wir hoffen alle, das[s] er den noch in Gesundheit und Frische erleben wird. Viel Glück hat er mit Hanke, der stolz auf sein Landeskind ist und ihm viel hilft. Auch die Tatsache, daß die Premiere im Staatstheater stattfand ist ein Zeichen dafür, daß Hauptmann ganz »in Ordnung ist«. Traurig, daß der Dichter des Florian Geyer überhaupt so angezweifelt werden konnte. Wir erwägen ernstlich, ob er nicht mit Hanke mal nach Lissabon kommen kann, Hanke als Reichsvikar [?], Hauptmann als Ehrengast und Doktor von Coimbra, zu dem wir ihn schon machen könnten.[73]

[73] Aufzeichnung vom 16.11.1941 in: Nachlaß Hoyningen-Huene (Anm. 41), Tagebuch 1941/42. Karl Hanke (1903-1945) war seit Februar 1941 Gauleiter und Oberpräsident von Niederschlesien; als solcher hatte er erheblichen Anteil an den Breslauer Feiern zu Hauptmanns 80. Geburtstag 1942; das Projekt einer Portugal-Reise wurde nicht weiter verfolgt.

STEFAN KEPPLER · GABRIELE SANDER

»MÜHSAMER ALS ROMANSCHREIBEN«

Alfred Döblin als Filmschriftsteller und sein Projekt *Queen Lear*

Am 10. Oktober 1941 meldet Alfred Döblin über seine Arbeit in den Studios von Metro-Goldwyn-Mayer: »[ich] hatte […] verrückt zu tun mit einer story, die ich noch abgeben wollte«.[1] In dieser Filmerzählung liegt die letzte Hoffnung des 63jährigen auf eine Erneuerung seines auslaufenden Jahresvertrags als »Filmschriftsteller«,[2] wie er seine Tätigkeit bezeichnet. Man hat die Äußerung mangels besserer Erklärungen auf den Filmentwurf *Staatsanwalt Fregus* bezogen, dessen Abschluß jedoch bereits ein Brief vom 31. August dokumentiert.[3] Erich Kleinschmidt, der Herausgeber der bislang bekannten Filmskripte Döblins, hat auf diese Verwerfung der Werkchronologie ausdrücklich hingewiesen.[4] Ein im Nachlaß aufgefundener Typoskriptdurchschlag mit dem Titel *Queen Lear* – 27 Blätter Maschinenschrift und ein handschriftliches »Beiblatt« – füllt nun die Lücke, die zwischen Anfang September und Mitte Oktober 1941 liegt. Damit klärt sich zugleich der Hintergrund von Thomas Manns berühmtem Brief an Studio-Boss Louis B. Mayer auf. Im Umgang mit den Filmgewaltigen versiert und auf seine Reputation bei ihnen rechnend, bittet Mann im Oktober 1941 um die Weiteranstellung einiger deutscher Exilautoren, wozu er ausführt: »Was Döblin betrifft, so hat er soeben eine story eingereicht, die bei Mr. Keneth McKenna [sic] großes Gefallen gefunden hat. Es ist Döblin

[1] Alfred Döblin an Elvira und Arthur Rosin, 10. Oktober 1941 (in: Alfred Döblin, Briefe, hrsg. v. Heinz Graber, Olten, Freiburg i. Br. 1970, S. 260).

[2] Alfred Döblin, Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis, hrsg. v. Anthony W. Riley, Solothurn, Düsseldorf 1993, S. 274. Vgl. zu Döblins Filmbeziehungen grundsätzlich: Erich Kleinschmidt, Döblin's Engagement with the New Media: Film, Radio and Photography, in: A Companion to the Works of Alfred Döblin, hrsg. v. Roland Dollinger, Wulf Koepke u. Heidi Thomann Tewarson, Rochester/NY 2004, S. 161-182; zu den näheren Lebensumständen: David Midgley, Döblin in Hollywood, in: Refuge and Reality. Feuchtwanger and the European Émigrés in California, hrsg. v. Pól O'Dochartaigh u. Alexander Stephan, Amsterdam, New York 2005, S. 57-70.

[3] Alfred Döblin an Peter Döblin, 31. August 1941 (Döblin, Briefe, a.a.O., S. 592).

[4] Vgl. Alfred Döblin, Drama, Hörspiel, Film, hrsg. v. Erich Kleinschmidt, Olten, Freiburg i. Br. 1983, S. 576f.

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-008 | CC BY-NC-ND 4.0

ein American ›Junior‹ Writer zur Seite gegeben worden, um seine story zu entwickeln. Auch in diesem Fall hat sich bereits der Wert des Engagements für die Firma erwiesen.«[5] Es war nicht nur Manns Auffassung, sondern – wie Döblin selber berichtet[6] – auch die Einschätzung des langjährigen Hollywood-Regisseurs William Dieterle, daß die Studios ein geschäftliches Interesse an den emigrierten Schriftstellern haben müßten. Das Votum von Kenneth MacKenna (1899-1962) hat darin besonderes Gewicht. Er arbeitete seit 1937 für M.G.M., zunächst als ›story editor‹ in New York, ab 1939 als ›scenario editor‹ in Hollywood. Später stieg er zum ›editorial director‹ auf, der obersten Instanz für die Begutachtung und Auswahl der wenigen Filmmanuskripte, die zum Drehbuch ausgearbeitet werden. Günstig für Döblins Vorhaben dürfte sich MacKennas frühere Schauspielertätigkeit in New York ausgewirkt haben. Bei einem Mann, der gute Figur als Jago und Macduff gemacht hat, kommt die Unterstützung für eine *Lear*-Bearbeitung nicht von unerwarteter Seite.[7]

Mit *Queen Lear* greift Döblin ein ureigenes Interesse auf: »das Weißhaupt, Lear. Die Reichsverteilung. Welch herrlicher Stoff. Was für ein Dichter, Shakespeare«, so schreibt er in einer Berliner Theaterbesprechung von 1923.[8] Die Fabel würde sich nur zu gut zum Ausdruck seiner wachsenden Verbitterung über Weltläufe anbieten, wie sie der Elisabethaner den Grafen Gloster beklagen läßt: »We have seen the best of our time: machinations, hollowness, treachery and all ruinous disorders follow us disquietly to our graves.«[9] Statt dessen gibt sich der Filmautor Döblin für diesmal spürbar Mühe, empfundenen Verpflichtungen gegenüber einer Kultur des Pragmatismus und Optimismus nachzukommen. Das robust vitale und prinzipiell anti-tragische Filmschaffen unter kalifornischer Sonne bietet ihm dafür bereits auf der Rezeptionsseite Chancen. Gegenüber

[5] Thomas Mann an Louis B. Mayer, Oktober 1941 (in: Thomas Mann, Briefe 1937-1947, hrsg. v. Erika Mann, Frankfurt/M. 1979, S. 211).

[6] Döblin, Schicksalsreise, a.a.O., S. 269.

[7] Vgl. den Nachruf in The New York Times, 17. Januar 1962, S. 33; sowie Samuel L. Leiter (Hrsg.), The Encyclopedia of the New York Stage. 1930-1940, New York 1989, S. 463 u. 590.

[8] Alfred Döblin, Gott Pan und ein Dichter, in: ders., Kleine Schriften II, hrsg. v. Anthony W. Riley, Olten 1990, S. 243-246, hier S. 243.

[9] William Shakespeare, Tragedy of King Lear. With Preface, Glossary etc. by Israel Gollancz, 13. Aufl., London, New York 1906 (The Temple Shakespeare, 10), S. 21. Es ist dies die kommentierte und mit einem Glossar versehene Ausgabe, die Döblin als Englisch Lernender offenbar mit besonderem Gewinn benutzte. Vgl. Anthony W. Riley, Ein deutscher Lear? Zu einigen Quellen in Alfred Döblins »Erzählung vom König Lear« in seinem Hamlet-Roman, in: Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses Cambridge 1975, hrsg. v. Leonhard Forster u. Hans-Gert Roloff, Bern, Frankfurt/M. 1976, H. 3, S. 475-482, hier S. 477.

New Yorker Freunden beteuert er: »was für eine Freude für mich der amerikanische Humor! […] die funnies machen mir kolossalen Spaß; sehen Sie sich einmal an Walt Disneys: ›saludo [sic] amigos‹«.[10] Zu den avancierteren Elementen dieser Art Animationsfilm gehört eine Lizenz zur Skurrilität, von der Döblin – nicht ganz spartengerecht – in seinem Spielfilmentwurf Gebrauch macht. Er stellt seinem Lear eine streitbare Gattin zur Seite und führt einen Dichter, nämlich Shakespeare ein, der sich erfolglos um intellektuelle Instruierung des Königs bemüht, zunächst nur für »entertainement« (S. 6) bezahlt wird, zuletzt aber mit einem Propagandastück, nämlich *King Lear*, reüssiert. Andererseits hat man in dieser Filmerzählung mit hoher Wahrscheinlichkeit die älteste Schicht von Döblins letztem, 1945/46 verfaßtem Roman vor sich: *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*. Dort werden an der »Geschichte vom König Lear – oder von der Queen Lear«[11], der gewagtesten und ausgreifendsten Binnenerzählung des Alterswerks, zu der sich Döblin 1945 kaum noch vorbereitende Notizen machen mußte,[12] geschichtspessimistische Remodifikationen vorgenommen. Die Frau und der Dichter gewinnen Lear zwar das Reich zurück, ermorden ihn aber einige Jahre später, weil er sich zu dem literarisch aufgestellten Herrscherideal nicht versteht. Die Königin findet in den darauf folgenden Staatswirren ebenfalls den Tod. Damit fordert Döblin den »stärksten Mut zur Vernichtung« wieder ein, den Friedrich Gundolf der *Lear*-Tragödie in *Shakespeare und der deutsche Geist* attestiert,[13] ein Buch, das sich in Döblins Bibliothek befand.

Gundolf dokumentiert eine lange Bearbeitungstradition, in der dem Schauspiel ein versöhnlicher Schluß verliehen wird. In den Erläuterungen einer von Döblin benutzen *Lear*-Ausgabe heißt es dazu: »the play is beyond all art, as the tamperings with it show: it is too hard and stony; it must have love scenes, and a happy ending.«[14] Döblins weitere Umbauten der Shakespeareschen Konstruktion setzen ebenfalls an alten Kontroversen der *Lear*-Rezeption an; jedoch nur, um die verschiedenen Eigentümlich-

[10] Alfred Döblin an Elvira und Arthur Rosin, 4. Oktober 1943 (in: Döblin, Briefe, a.a.O., S. 296). *Saludos Amigos* kam im Februar desselben Jahres in die Kinos.

[11] Alfred Döblin, Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende, hrsg. v. Heinz Graber, Olten, Freiburg i. Br. 1966, S. 275.

[12] Vgl. Riley, Ein deutscher Lear?, a.a.O., S. 475f.

[13] Friedrich Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, Berlin 1911, S. 19. Grundlegende Shakespeare-Kenntnisse einschließlich einiger Hinweise auf Shakespeares Arbeitsweise in *King Lear* vermittelt auch die umfangreiche Einleitung in die Textausgabe, die Döblin besaß: Rudolf Fischer, Einleitung, in: Shakespeare, Sämtliche dramatische Werke, Bd. 1, S. V-LVII, hier S. XXII u. XXXXVIIff.

[14] Charles Lame, zitiert von Israel Gollancz, in: Shakespeare, Tragedy of King Lear, a.a.O., S. IV.

keiten der Tragödie als die Spuren fingierender Akte auszugeben. »Was macht uns bei der Lear-Geschichte, so wie wir sie kennen und wie sie uns Shakespeare serviert, stutzig?«, lautet der text-detektivische Suchauftrag in *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*.[15] In dessen Verfolgung taucht hinter Lears unwahrscheinlicher Abdankung sein Plan auf, sich der erdrückenden Staatsschulden zu entledigen. Cordelias unpolitischer Edelmut geht auf eine poetische Operation zurück, die die Wahrheit ihres infantilen Trotzes verschleiert. Das Verschweigen einer Königin dient der Erregung von Mitleid für den einsamen Lear. Die kunstvolle Spiegelhandlung um Gloster existierte niemals außerhalb des Baus der Tragödie.

Den Grundzug einer lebensfreundlichen, von tragischen Gattungsregeln sich abstoßenden Entdramatisierung teilt Döblins Filmkonzeption mit Jakob Gordins *Der yidisher kenig lir*, einem »König Lear im Kaftan«, den Kurt Pinthus an erster Stelle im Schaffen des »jüdischen Shakespeare« rühmt.[16] Gordin fügt dem Personal erstens eine Gattin namens Khane Leah (!) hinzu, die ihrem unglücklichen Mann zur Seite steht, zweitens einen von modernen politischen Ideen inspirierten Lehrer, Herrn Yaffe, der dem Ghetto-Patriarchen mehrfach Shakespeares König vor Augen hält, auf daß sein eigenes Geschick eine andere Wendung nehme. Die 1892 in New York uraufgeführte, seit 1908 in Berlin gespielte Komödie ging nicht allein in das Repertoire der jiddischen Bühnen ein, sondern wurde 1934 auch auf die Leinwand gebracht.[17] Döblins Aufmerksamkeit für diese junge Kulturerscheinung ist grundsätzlich belegt. 1921 etwa schreibt er: »zur Zeit gibt es in Berlin nur zwei unantastbar gute und ernste Ensembles: das russische Theater und das jüdische Theater.«[18] Es wäre verwunderlich, sollte die späte Brücke zu diesem Kontext nicht durch Döblins Büronachbarn bei M.G.M. geschlagen worden sein: Walter Mehring, seit April 1941 im ›writer's department‹ angestellt, hatte seinen letzten größeren Erfolg mit dem an die jiddische Dramatik angelehnten Schauspiel *Der Kaufmann von Berlin* (1929).[19] Die Idee

[15] Döblin, Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende, a.a.O., S. 216.

[16] Kurt Pinthus, Jüdisches Theater (1913), in: Peter Sprengel, Scheunenviertel-Theater. Jüdische Schauspieltruppen und jiddische Dramatik in Berlin (1900-1918), Berlin 1995, S. 303-307, hier S. 304.

[17] Vgl. Ruth Gay (Hrsg.), Jacob Gordin, The Jewish King Lear. A Comedy in America, New Haven 2007, S. 106 u. 117ff.; sowie den Film *The Jewish King Lear*. Regie: Harry Thomashefsky, VHS 2000.

[18] Alfred Döblin, Deutsches und Jüdisches Theater, in: ders., Kleine Schriften I, hrsg. v. Anthony W. Riley, Olten, Freiburg i. Br. 1985, S. 362-367, hier S. 366. Dazu Sprengel, Scheunenviertel-Theater, a.a.O., S. 30-32 u. 71.

[19] Walter Mehring, Der Kaufmann von Berlin, in: ders., Die höllische Komödie. Drei Dramen, hrsg. v. Christoph Buchwald, Düsseldorf 1979, S. 135-272. Dazu Peter Sprengel, Populäres jüdisches Theater in Berlin von 1877 bis 1933, Berlin 1997, S. 132ff.

der Shakespeare-Aktualisierung, namentlich unter Zentrierung einer weiblichen Hauptfigur, wandert im übrigen weiter. Brecht, einer der wenigen, mit denen Döblin während der ersten Hollywood-Jahre noch privaten Kontakt pflegte, wird 1945 mit dem 30seitigen Treatment eines in der amerikanischen Gegenwart spielenden Kriminalfilms *Lady Macbeth of the Yards* in eine ähnliche Richtung arbeiten, nur daß seine blutige Moritat keinerlei Neigung erkennen läßt, sich ernsthaft auf herrschende filmgeschichtliche Strömungen einzulassen.

Dagegen stellt Döblin mit *Queen Lear* eine weitgehende Bereitschaft unter Beweis, das Umfeld der Kulturindustrie zu sondieren und für sich selber einen Ort darin zu finden. So verrät die Stoffwahl einen Überblick über zeitgenössische Entwicklungen, die freilich selbst für einen Büchermenschen schwer zu ignorieren waren. Die Einleitung einer in Döblins Besitz befindlichen Auswahlausgabe von Shakespeares Tragödien legt dem Leser 1939 die jüngsten »motion-picture version[s]« mit bewegten Worten ans Herz: »Suddenly we realize, as we should have done long ago, that Shakespeare has something of importance to say to us and – an even more startling discovery – he could say it entertainingly.«[20] Im deutschen *Shakespeare-Jahrbuch* ist 1940 die Zeit für einen engagierten Aufsatz über *Shakespeare im Film* gekommen.[21] Max Reinhardt und William Dieterle lösten die Welle, auf deren Kamm Döblin Segel setzt, 1935 mit *A Midsummer Night's Dream* aus. M.G.M. reagierte darauf mit dem Prestigeprojekt von George Cukors *Romeo and Juliet* (1936), das nun auch Shakespeare als Person ins Spiel bringt: Eine begleitende zehnminütige Filmbiographie präsentiert *Master Will Shakespeare* als den Kunst und Popularität vereinigenden Dichter seiner Königin und von Millionen Menschen aus dem Volk. Sein steiniger Weg zu »fame and fortune« in London wird mit dem heutigen Weg nach Hollywood verglichen, das Kino als Erfüllungsraum von Shakespeares kühnsten Träumen insinuiert.[22] Daß Döblin anderes als eine solche Idolatrie der Literatur unter der kulturellen Selbstnobilitierung des Kinos im Sinn hat, zeigt bereits die Bezeichnung »Swing- und Jazz-

[20] Henry W. Simon, Shakespeare – Teller of Stories, in: William Shakespeare, Five Great Tragedies. Hamlet, King Lear, Romeo and Juliet, Julius Caesar, Macbeth, hrsg. v. William Aldis Wright, New York 1939, S. V-VIII, hier S. V.

[21] Irmgard Thurmann, Shakespeare im Film, in: Shakespeare-Jahrbuch 76, 1940, S. 189-198.

[22] Vgl. Romeo and Juliet. Regie: George Cukor, DVD 2007; sowie Master Will Shakespeare. Regie: Jacques Tourneur, ebd., Special Features. Bemerkenswert ist auch die begleitende Drehbuchedition mit literaturwissenschaftlicher Einleitung und filmwissenschaftlichem Anhang: Romeo and Juliet by William Shakespeare. A Motion Picture Edition, New York 1936, S. 17-24 u. 269-290.

komödie«, die als Perspektive für die weitere Ausarbeitung zu verstehen ist und zielbewußt auf das Genre der ›musical comedy‹ abhebt. Die erste Shakespeare-Adaption, die in das Format des Musikfilms eingeschrieben war – *The Boys from Syracuse* nach *The Comedy of Errors* –, beherrschte gerade den Kinospielplan, als Döblin im September 1940 in die Staaten einreiste.[23] Erfahrungsmangel zeichnet Döblins Kalkül insofern aus, als die Studios für diese Zwecke keine eigenen Kompositionsaufträge vergaben, sondern Komplettlösungen (ggf. mit Choreographien und geeigneten Ausführenden) vom Musiktheater des Broadway einkauften. *Kiss Me, Kate* und *West Side Story* – beide bei M.G.M. produziert – bezeichnen die späteren Höhepunkte dieser äußerst durchsetzungsfähigen Medienkreuzung. Es entspricht Döblins schriftstellerischen Überzeugungen und stimmt mit der fiktionalen Entfiktionalisierung in *Queen Lear* überein, gegen den betont werktreuen Cukor-Film und seine Zelebration einer unzeitgemäßen Hochton-Dichtung (der Begleitfilm spielt Shakespeares »hunger for beauty« gegen die vermeintlichen Illusionsdefizite der elisabethanischen Bühne aus)[24] für die offene Form mit illusionsdurchbrechenden Anachronismen zu optieren, auf die Dialog und Musik in *The Boys from Syracuse* angelegt sind. Die Verse Shakespeares, in der ungenau zitierten Schlegel/Tieck-Übersetzung, läßt Döblin nur sprechen, um eine komische und befreiende Fallhöhe zum Erdboden der Alltagssprache zu erreichen.

In *Queen Lear* scheint Döblin den Puls des Filmschaffens zu suchen, ohne den eigenen Arbeitsantrieb verleugnen zu wollen. Deshalb entwirft er nicht nur einen Film aus Literatur, sondern ebenso über Literatur. Auch diese Entscheidung steht in einer Tradition, zu der Döblin seinen Beitrag leistet. Mit dem Auge der Kamera die dichterische Einbildungskraft zu erkunden, ist ein frühes Anliegen literarischer Filmentwürfe. »›Dichter bei seiner Arbeit‹« betitelt Max Brod einen wünschenswerten Film in der Vorbemerkung seines Beitrags zum *Kinobuch* (1914).[25] Albert Ehrenstein wendet die Themenvorgabe satirisch, wenn er in seinem Filmszenario *Der Tod Homers oder Das Martyrium eines Dichters*, ebenfalls im *Kinobuch*, die armseligen Lebensumstände eines Dichters vergegenwärtigen und »die

[23] The Boys from Syracuse. Regie: A. Edward Sutherland, Kopie im British Film Institute, London. Der Kinostart war im August 1940. Zu allen genannten Adaptionen vgl. Douglas Brode, Shakespeare in the Movies. From Silent Era to ›Shakespeare in Love‹, Oxford 2000, S. 63-66, 43-48 u. 15.

[24] Master Will Shakespeare, Min. 9.

[25] Max Brod, Ein Tag aus dem Leben Kühnebecks, des jungen Idealisten, in: Das Kinobuch. Dokumentarische Neu-Ausgabe, hrsg. v. Kurt Pinthus, Zürich 1963, S. 71-75, hier S. 71.

leichtgläubig betrogene Nachwelt« darüber aufklären will.[26] Hofmannsthal phantasiert in seiner Filmerzählung *Daniel De Foe* (1922) die Entstehung des *Robinson Crusoe* aus. Dieser ausgeprägte Typus einer Filmidee ist keine praxisferne Marotte von Schriftstellern, sondern treibt zuallererst die Regisseure um. Georges Méliès, der Pionier des erzählenden Kinos, inszenierte 1907 in *Le Rêve de Shakespeare* (!) die lebendige poetische Imagination – hier die Mordszene aus *Julius Caesar* – als einen kinematographisch sich vollziehenden Vorgang, von dem die schriftliche Fixierung nur ein Abglanz ist. Das Medium verspricht Eröffnungen über die kreativen Prozesse der Einbildungskraft. William Dieterles *The Life of Emile Zola* (1937) siegte unter diesem Zeichen in drei Oscar-Kategorien.

Die Enthüllungsfiktion von *Queen Lear* nimmt dieses Versprechen nicht ernst, sondern aufs Korn. Auch feiert Döblin nicht die freischaffende Phantasie, sondern zeichnet der Shakespeare-Figur seine Hollywooder Situation als »Dichter auf Wochenlohn«[27] ein. Vom König als zu ungefällig gescholten, ist Döblins Shakespeare erst gefragt, wo er sich in einer politischen Krise für intelligente Propaganda nützlich erweist. Die politischen Entwicklungen seit März 1941 laufen in Hollywood genau darauf hinaus. Der einzige nennenswerte Filmerfolg eines Exildichters ist denn auch Brechts Drehbuch für den Antinazifilm *Hangmen Also Die* (1943). Nicht anders als Brecht und beispielsweise auch Zuckmayer macht Döblin die Erfahrung, daß sich das Schreiben für den Film bei aller Geringfügigkeit der Erfolgschancen nicht in Nebenstunden erledigen läßt, vielmehr die Zeit für näher liegende Unternehmungen vollständig aufzehrt: »Sonst arbeite ich nichts.«[28] Die Aufgabe ist handwerklich und sozial überaus fordernd: »mühsam, weil alles genau in Bildern erzählt werden muß«, und »viel mühsamer als Romanschreiben, weil ein Dutzend Menschen ihre Nase reinstecken und jeder was besonderes zu meckern hat«.[29] »Raubbau an meinem Gehirn« sieht er sich üben, während im ›reader's departement‹ doch schon »ganze Katakomben« mit Manuskripten liegen.[30] Vor diesem Hintergrund liest sich die Geschichte der Prinzessin von Tripoli, die der Schriftsteller Gordon Allison im *Hamlet*-Roman erzählt, als unmißver-

[26] Albert Ehrenstein, Der Tod Homers oder Das Martyrium eines Dichters, in: Das Kinobuch, a.a.O., S. 91-98, hier S. 91.

[27] Alfred Döblin an Elvira und Arthur Rosin, 10. Oktober 1940 (in: Döblin, Briefe, a.a.O., S. 243).

[28] Alfred Döblin an Hermann Kesten, 24. Juli 1941 (in: Döblin, Briefe, a.a.O., S. 255).

[29] Alfred Döblin an Peter Döblin, 31. August 1941 (in: Döblin, Briefe, a.a.O., S. 592).

[30] Alfred Döblin an Hermann Kesten, 31. März 1941 (in: Döblin, Briefe II, hrsg. v. Helmut F. Pfanner, Düsseldorf, Zürich 2001, S. 154f., hier S. 155). Vgl. auch den Brief vom 24. Juli 1941 an Kesten (Döblin, Briefe, a.a.O., S. 255).

ständliche Hollywood-Allegorie. In aller Welt läßt die Prinzessin den Ruf ihrer Tugend, ihrer Schönheit und ihres Reichtums ausstreuen, um Schriftsteller zu ihrem Dienst zu gewinnen. »Mit jedem Schiff laufen Bündel von Manuskripten bei ihr ein. Sie hat schon eine Bibliothek. Sie hält sich ein Büro mit mehreren Damen, die Manuskripte katalogisieren.«[31] Für ein Jahr plant man bei ihr zu bleiben. Sie entpuppt sich alsbald als ein »Vampir«, der seine »eiskalten Lippen« an der Glut der Dichter erwärmt: Ihr »weißer, fetter, schwellender Frauenkörper [...] war sonderbar mit Blut besprenkelt.«[32]

Textgrundlage der nachfolgenden Edition ist ein im amerikanischen Exil in Hollywood 1941 entstandener Typoskriptdurchschlag (tH), bestehend aus 28 Blättern, davon 27 in Maschinenschrift, und einem handschriftlichen »Beiblatt«. Der Verbleib des Originals ist unbekannt. Die Typoskriptversion wurde – entsprechend den Gepflogenheiten der Zusammenarbeit zwischen dem Ehepaar Döblin – vermutlich von Erna Döblin angefertigt. Die handschriftlichen Ergänzungen, Korrekturen und die Paginierung (1-27) stammen zweifellos von Alfred Döblins Hand; sie werden hier in Kursivschrift wiedergegeben. Die orthographischen Eigenheiten und vereinzelten Inkonsequenzen (»Pappa« vs. »Papa«) wurden beibehalten, offenkundige Verschreibungen (z.B. »Sheakespeare« statt Shakespeare) jedoch stillschweigend berichtigt. Alle anderen editorischen Eingriffe, Ergänzungen und Anmerkungen erscheinen in eckigen Klammern. Die Doppelvirgel (//) markiert einen Seitenumbruch.

Die Dreiteiligkeit des Typoskripts folgt den professionellen Konventionen des Studio-Betriebs, der zur Effizienzmaximierung neben der ausgearbeiteten Erzählung eine Zusammenfassung und eine Zusammenfassung der Zusammenfassung verlangt: Auf der ›original story‹ liegt daher das ›outline‹, darüber die ›synopsis‹.

Unser Dank gilt der Erbengemeinschaft Alfred Döblin, vertreten durch Stephan Doblin (Paris), und dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach a.N., das den Abdruck des bislang unveröffentlichten Textes freundlicherweise genehmigte.

[31] Döblin, Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende, a.a.O., S. 87.

[32] Ebd., S. 110f. Zu »Kinosituationen« in Döblins Spätwerk vgl. auch Helmuth Kiesel, Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins, Tübingen 1986, S. 336ff.

Alfred Doeblin

Queen Lear

Heitere Variation des alten Learstoffes: ein Vater teilt seine Habe auf unter seine Kinder und erntet Undank. Hier denkt sich der lustige und bankrotte König Lear durch Erbteilung zu sanieren, gerät in Elend durch die Grausamkeit der Töchter, wird aber wieder gehoben und gerettet, ja wieder auf seinen Thron geführt durch die Rührigkeit seiner neugewonnenen Queen Lear und durch das zugkräftige Theaterstück seines treuen Hofdichters Shakespeare.

*

Dies ist eine Swing- und Jazzkomödie unter Benutzung des King Learthemas //

Queen Lear

Dem leichtsinnigen und lebenslustigen König Lear wird bei einer Jagd von der 25 jährigen Olivia, einer entschlossenen Landedeldame, der Weg über ihr Gutsgebiet versperrt. Ihre Entschiedenheit gefällt dem König. Er zieht sie an seinen Hof, der im übrigen vor einer Finanzkatastrophe steht. Man spricht bald über die Beziehungen zwischen dem König und Olivia.
Die herzoglichen Verwandten Lears, dabei seine älteren Töchter, sind empört über den Skandal und legen Lear die Abdankung nahe. Er benutzt das bisher unbegründete Gerede, um seine aussichtslose Finanzlage zu verschleiern, dankt ab und teil[t] sein Reich. Er heiratet wirklich Olivia und lässt sich, wie es sein kluger Vertrag vorsieht, von den Töchtern aushalten.
Aber die Töchter machen nicht lange mit. Als er zur zweiten will, jagt sie ihn auf die Strasse. Sein fröhlicher Hof, dem er nichts mehr bieten kann, verlässt ihn. Er steht allein mit Olivia auf der nächtlichen Heide. Er ist aber diesem tragischen Aufenthalt nicht gewachsen. Olivia zieht ihn auf ihr Gut.
Aus dieser trüben Situation rettet ihn sein Hofdichter, Shakespeare. Dieser startet einen grosszügigen Propagandafeldzug zugunsten des abgedankten Königs. Er stellt ein Theaterstück »König Lear« her, in dem er das grausame Verhalten der Töchter, unter Ausschaltung anderer Momente, an den Pranger stellt. Er zieht damit über Land. Es gelingt, Lear zu bewegen, aktiv mitzuwirken und selber die Rolle des Königs zu übernehmen. Bei einer Aufführung kommt es zu einem sensationellen Vorgang: die verstossene 3. Tochter des Königs erscheint, versöhnt sich mit dem Vater, stellt sich in den Dienst der Sache und spielt ihre Rolle. Olivia führt die beiden herzöglichen Töchter schliesslich zu einer Aufführung, wo sie vom Volk gezwun-

gen werden, sich blosszustellen und ihre schändlichen Rollen zu übernehmen. Lear biegt den Ernst ab. Er kehrt als König zurück.

*//

x x x

Es ist früher Morgen, die Sonne wirft ihre ersten Strahlen auf ein Hügelgelände, Wiesen und eine ausgedehnte Farm. Stalltüren öffnen sich, Herden beginnen ihren Auszug. Während sie vorrücken und sich auf den Hügeln ausbreiten, von Hirten geführt, zeigt sich eine ländlich, aber nicht bäurisch gekleidete junge Frau, welche aufmerksam in die Landschaft blickt. Sie gibt den Hirten Anweisungen und macht sich selbst daran, das Gehege zu überprüfen, innerhalb dessen sich die Herde bewegt. Sie schliesst Gatter und wirft zuletzt, unterstützt von den Männern, Balken und Bretter auf Zugangswege und auf die Chaussee. Man sieht: es wird eine Barriere. Das betrachtet sie befriedigt, lächelt mit Genugtuung und steht unter einem Baum.

Dies ist Olivia, eine Landedeldame, kräftig und energisch. Sie ist, wie wir nachher erfahren werden, eine junge Witwe, die ihr Haus behütet. Sie scheint sich auf etwas vorzubereiten. Es lässt nicht lange auf sich warten.

Wir hören Hörner, Hunde. Und während Olivia am Baum die Arme über einander schlägt, braust eine höfische Jagd heran.

Diesen eleganten Cavalieren geht es jetzt schlecht. Die junge Witwe hat ihnen eine Falle gestellt. Die Pferde stolpern, die edlen Herrschaften schiessen auf den Boden. Immerhin rasen noch genug über die Hügel, um die Schafherde bei ihrem Frühstück zu stören. Die böse Olivia hat sich an dem von ihr angestifteten Malheur geweidet. Ihre Laune schlägt aber um, wie sie hinten die Unordnung bei der Herde bemerkt. Die Jäger rappeln sich auf und laufen wütend auf sie zu. Da kommen sie aber an die rechte. Es entspinnt sich eine kraftvolle Debatte. Die Sache sieht kriegerisch aus, denn bei dem Lärm versammeln sich Olivias Hirten und Hunde um sie. Und wir sehen auch, warum sie diesen Baum gewählt hat: teils der Rückendeckung wegen, teils wegen einer Heugabel, die sie jetzt hält.

Da reiten langsam neue Herren heran, die der Debatte im Hintergrund folgen. Wie man sie vorn bemerkt, öffnet sich der Kreis vor ihnen. Es scheinen sehr edle // Herren zu sein.

Und nun blickt von seinem Ross ein Mann in gesetztem Alter, ein freundlicher kräftiger Herr auf Olivia herunter, die als alles schweigt, auch schweigt und spöttisch die Arme um ihre Waffe schlingt.

Dieser Herr ist König Lear. Er ist nicht so alt wie wir erwartet haben. Warum die Historie ihn so alt macht und mit weissem, flatterndem Haar vor-

stellt, fehlerhafter Weise, werden wir im weitern Verlauf unseres Berichtes erfahren. Hier sitzt er auf seinem Ross, von einer Landedelfrau am Fortgang seiner Frühjagd nach einer lustigen Nacht gehindert. Er möchte ihr Bescheid sagen, und zwar entgiltigen, wie es ihm als König zusteht.
Es ist aber erstens die ganze Situation ungewöhnlich, zweitens die spöttisch-freche Art der Dame, 3. die Dame selbst. Und so fühlt sich der König, der nicht leicht vom Pferde steigt, das Wohlleben hat ihn fett gemacht, genötigt, nach einigen unbeantworteten Fragen seinen erhöhten Sitz zu verlassen, um die Angelegenheit persönlich, sehr persönlich zu untersuchen. Schicklicherweise zieht sich das Gefolge zurück.
Ohne alle Schleier von dieser ersten Unterhaltung, der ersten Fühlungnahme zwischen Lear und Olivia zu heben, geben wir folgende Gesprächsfetzen preis.

Der König: »Wo wohnst du? Weit weg? Womit beschäftigst du dich? Ach so, ich sehe, Schafe. Wo ist dein Mann?«

Olivia: »Ich habe keinen mehr. Hier wohnt noch mein Vater. Was geht dich das übrigens an. Macht, dass Ihr aus meinem Gehege herauskommt.«

Lear: »Du hast Balken über unsern Weg geworfen, höre ich.«

Olivia: »Ueber meinen Boden.«

Lear: »Kind, das ist alles königlicher Jagdgrund. Wie heisst du übrigens?«

Olivia: »Erst sage, wie du heisst.«

König: »Ich bin König Lear.«

Olivia, nach einer Pause des Staunens, lacht: //

»Den habe ich mir eigentlich älter vorgestellt.«

Lear geschmeichelt: »Ich bin nicht so alt, wie?«

Olivia: »Es geht.« (lacht)

Lear: »Man verbreitet über mein Alter Gerüchte. Ich weiss nicht, wer daran Interesse hat.«

Olivia: »Ich bin 25. Bist du wirklich König Lear? Ich wollte dich schon lange sprechen.«

Lear: »So. Ich habe furchtbaren Durst.«

Es ist wahr, er hat Sodbrennen nach der schweren Nacht. Sie geht ihm voran zu ihrem Gehöft und gibt ihm ein Glas Milch. Er betrachtet das Glas misstrauisch und würgt die Milch auf ihr Drängen herunter. Er fühlt sich genötigt zu sagen:

»Welche Labsal, ein Glas Milch. Das schwere englische Bier.«

Olivia: »Ihr trinkt alle zu viel. Nur trinken und jagen.«

Lear: »Womit soll ich mich denn befassen, mein Kind.«

Olivia: »Mit regieren.«

Lear, mild: »Mein Kind, das sagt man im Anfang. Ich habs auch gesagt. Aber das Land ist gesund. Es regiert sich von selbst. Sieh deine Schafe an. Sieh dich an. Habe ich nötig gehabt, dich gesund zu machen?«

Olivia derb: »Nein, wirklich nicht.«

Lear, bedauernd: »Bisher jedenfalls nicht.«

Olivia schnöde: »Wir erhalten uns selbst. Wir zahlen unsere Steuern. Und damit basta.«

Lear: »Du solltest ein besseres, ein mehr menschliches Verhä[l]tnis zu deiner Regierung haben.«

Da hat er in ein Wespennest gegriffen. Ein Sturm bricht los. Menschlich wo sie nicht wissen, wo sich vor Abgaben lassen? Und wo käme alles hin? Sie blickt ihn drohend und anklagend an.

Lear begütigt sie. Die Anklage ist ihm nicht nur an sich peinlich, sondern noch // dazu vor den Hofleuten, die sich in der Nähe bemerkbar machen.

Er erhebt sich, verabschiedet sich gnädig und unter peinlicher Beachtung der Weganweisungen, die Otavia [recte: Olivia] nun der Calvalkade gibt. Er befiehlt, sich zu merken, wo man sich befand.

Schmunzelnd sitzt dann der etwas fette Reck auf seinem Gaul, den Glanz des Gesprächs mit Olivia auf seinem Gesicht.

Im Reiten Lear zu Kent: »Kent.«

Kent: »Majestät.«

Lear: »Können wir keinen Hausgehilfen gebrauchen oder eine Hofdame?«

Kent: »Majestät, wir sind schon so viel.«

Lear: »Aber eine Schäferin als Hofdame.«

Kent: »Um Gotteswillen. Wir haben keine Schafe.«

Lear: »Die können wir anschaffen. Sie kommt auch ohne das aus.«

*

Lear hat einen kuriosen Tag.
Ein Theaterdirektor zieht mit seiner Truppe in die königliche Residenz ein. Geben wir dem Mann den Namen Shakespeare (man weiss wenig über Shakespeare; hier liefern wir einen Beitrag zu seiner Geschichte). Sh. soll wieder vor Lears Hof spielen. Lear und Sh. stehen in merkwürdigen, schwankenden Beziehungen. Zuletzt hat Lear dem Dramatiker kündigen müssen, denn der Mann war ihm auf die Nerven gefallen. Er hatte mit einer gewissen Verbohrtheit ein Königsdrama nach dem andern geschrieben, offenbar zur Belehrung von Lear, – während er seine Rente erhielt für entertainement. Nach einer ärgerlichen Debatte, in der Lear zu Sh. sagte,

er könne auch etwas origineller sein, er solle sich das Leben nicht so bequem machen und alle Geschichtsbücher abschreiben, verschwand Sh. Jetzt hat ihn Lear wieder eingeladen, weil es ihm draussen zu schlecht ging; Lear glaubt, Sh[.] nehme sich das nun zur Warnung. //

Der dürftige Thespiskarren rollt an. Der Theaterdirektor spaziert zu Fuss neben dem Transport. An seiner Seite mit einer Klingel der Narr, der Ausrufer, der Clown des Cirkus Shakespeare. Das sammelt sich, Shakespeare selbst hält eine prahlerische Ansprache. Das Interesse ist nicht überwältigend.

Da fällt das Auge des Narren auf ein Gebäude, das die Inschrift trägt: »Königliche Finanzverwaltung.« Dies interessiert naturgemäss auch Shakespeare. Sie treten auf den Hof.
Da sieht man eine Schalterreihe links mit dem Schild: »Einzahlungen«, rechts eine mit dem Schild: »Auszahlungen, Rechnungen.«
Die Menschen drängen sich tumultuös vor dem rechten Schild, sie stehen Schlange. Es gibt Debatten. Einige sagen, sie seien schon gestern dagewesen; andere, sie kämen täglich seit einer Woche, andere rühmen sich, seit Monaten herzukommen, vergeblich.
Versunken steht ein einzelner Herr an dem Schalter für »Einzahlungen.« Man alarmiert Beamte. Sie kommen freudestrahlend angelaufen, umringen den Herrn, der Schalter öffnet sich. Aber – der Abscheu. Der Mann hat eine Rechnung, er kommt zum 1. Male und hat nicht aufgepasst.
Hinter den Schaltern rechts nehmen freundliche Beamte Platz. Sie sind jetzt im Besitz gedruckter Formulare, auf denen steht:
»Der Eingang einer Rechnung wird mit Dank bestätigt. Königliche Finanzverwaltung. etc.«
Es wird den [dahinter gestr.: Beamten] Leuten rechts, die gierig drängen, in die Hand gedrückt. Staunend stehen alle davor. Auch der Narr liest ein Blatt, in das man ihn blicken lässt (er selbst bekommt keins; »nur für Rechnungen« bemerkt der Beamte).

Narr zu Shakespeare: »Auch in diesem Land wird für uns nicht Milch oder Honig fliessen.«

Sh. aber denkt weiter und hebt den Finger: Sie kämen hier im rechten Moment. Nun sähe man, wozu ihn Lear gerufen habe. Der König brauche ihn. // Er sässe auf dem Trockenen.

Narr: »Wie wir.«

Sh. verächtlich und stolz (er hat sich also nicht geändert):

»Ich habe es ihm vorausgesagt. Aber ich stelle mich ihm zur Verfügung.«

*

»Der hat mir noch grade gefehlt« denkt Lear, als Shakespeare vor ihm steht, fröhlich von ihm begrüsst, weil er nun wirklich etwas Spasshaftes erwartet. Statt dessen glaubt Shakespeare, der alte Narr, dem es draussen schlecht genug ging, ihm Vorhaltungen über Zustände im Land und Aehnliches zu machen. Er erzählt beinah triumphierend von dem, was er auf der »königlichen Finanzverwaltung« gesehen habe.

Lear gähnt: »Das habe ich heute schon alles aus *einem* andern Mund gehört, aus einem viel zarteren Mund als Deinem. Du musst origineller sein, Shakespeare.«

Es ist sein alter Vorwurf.

Shakespeare wird dringender. Er warnt.

»Ach«, meint der König kalt, »es ist alles nur halb so schlimm.«

Sh. solle nur fleissig lustige Stücke schreiben. Dann würden die Leute auf andere Gedanken kommen. Unschuldig und ungeniert, wie er nun einmal ist, meint Lear: ja, da liege ein grosses Feld für Sh.: Humor. Er selber, Lear, neige schon zum Trübsinn. Es dränge ihn zur Einsamkeit, in die Natur.

Interessiert nimmt Shakespeare diese Bekenntnisse entgegen. Das ist ein neuer Ton. Es ist Wasser auf seine Mühle. Er spricht dem König teilnahmsvoll zu. Er reizt Lear freilich mit einem Hinweis auf die Weisheit des Alters.

Ja, meint Lear hinterhältig, es dränge ihn zur ländlichen Stille. Zum Beispiel hätte er da draussen, – die Cavaliere könnten Sh. sagen, wo – einen Gutshof gesehen mit Weiden, Kühen, Schafen, Hühnern, Fasanen, Pfauen, mit allem, was es gibt. //

Sh[.]: »Pfauen gibt es hier wohl nicht.«

Lear: »Kuhglocken. Eine Schäferin.«

Shakespeare macht einige druckreife Bemerkungen über die Natur und die Idylle.

Lear bleibt beim Geschäft: Ob Sh. sich wirklich auch, und ernsthaft für die Natur interessiere? Es sei dazu, wie gesagt, in der Nähe ein Gut und eine Schäferin, eine Edeldame.

»Bläst sie Flöte?« fragt Shakespeare.

Lear: »Wahrscheinlich. In meiner Gegenwart nicht. Man trinkt Milch, frisch von der Kuh.«

Sh. begeistert: »Das gesundeste Getränk.«

»Dummkopf« denkt Lear, lässt sich aber nichts merken und fragt: ob Sh. sich diese Idylle ansehen wolle, auch mit der Schäferin sprechen wolle? Es würde ihn vielleicht inspirieren.

Lear: »Wenn Du davon etwas an meinen Hof verpflanzen könntest.«

Sh. glücklich über diese Aufgabe, die ihm liegt, verspricht alles, was in seinen Kräften steht.

Lear ruft ihm nach: »Sie heisst Olivia.«

*

Das gepriesene Glas Milch schluckt Sh., den ein Cavalier hinbegleitet hat, in Gesellschaft Olivias. Er fällt stark bei der Dame ab, als er Notizen macht und von der Idylle schwärmt. Er solle, sagt sie, nicht auf den Gedanken kommen, den Leuten vom Hof so etwas zu erzählen, damit *man* ihr noch mehr den Boden zertrampel*t*. Als sie stolz von der gelungenen Verteidigung gegen den Jagdzug Lears spricht, kommt dem Dichter ein, wie ihm scheint, origineller Gedanke: wie wärs, wenn er diese Person, die der König offenbar gesehen habe, einfach bei Hof einschmuggle? Sie könnte da seine Bundesgenossin sein.

Er fragt sie, ob sie nicht Lust habe, sich den Hof anzusehen.

Olivia: »Wozu? Um zu lachen?« //

Shakespeare: [»]Um den Herren den Kopf zu waschen. Auch die Damen benehmen sich nicht immer gehörig.«

Olivia: »Gibts auch Damen?«

Sh[.]: »Gelegentlich. Eine Königin haben wir nicht. Aber die Herren bringen gelegentlich Verwandte mit.«

Olivia macht: »Hm hm.«

Sh[.]: »Ja, es ist schlimm an einem Hof ohne eine Herrin. Komm hin. Der König ist nicht schlecht; er ist für Ratschläge empfänglich. Und du hast das Herz am rechten Fleck.«

Olivia zögert, mit Lear liesse sich schon reden, aber die andern.

Sh[.]: Aber der König sei die Hauptsache. Wenn man ihn gewinne, habe man alles.

Da bekommt sie Appetit. Ja, es reizt sie. Aber was für einen Posten? – Oh, das werde sich schon finden; vielleicht als Silberbewahrerin (Sh. denkt: wenn Silber da ist) [.]

Olivia ist schon dabei: »Und ich gehe nach Haus, wenn ich genug habe.«

»Aber natürlich.«

»Sei nicht zu scharf« warnt Shakespeare sie, als er mit ihr abzieht und als sie sich von ihren Leuten verabschiedet hat, Olivia reitet auf einem Maulesel. Sh. geht wie immer zu Fuss; der Cavalier stark geniert durch die beiden, reitet zu Pferd voraus.

* //

Und so geht es durch die Gassen der königlichen Residenz und in die Burg.

König Lear steht am Fenster, wie Olivia sich unten mit Höflingen streitet, die mit ihr spassen wollen.

Lear stösst seinen dicken Freund Kent an: »Das ist sie, eine Neue. Die ist lustig.«

Sie freuen sich über die Abwechselung. Es sieht nicht so aus, als ob König Lear von dieser Olivia grade eine Reform seines Hofs erwartet.

*

Schliessen wir eine Bemerkung an und beugen wir einem Missverständnis vor. Lear hat wirklich nur die Absicht, sich mit dieser nicht unebenen Person am Hof einen Spass zu machen. Sie gehört da vielleicht in die bekannte Kategorie der Narren und Spassmacher, die man ~~sich~~ durchfüttert. Aber – das ist nicht alles. Im Geheimen hat sich in ihm etwas bei der Begegnung mit ihr geregt, unter dem Katzenjammer einer lustigen Nacht. Halloh, alter Junge, dachte er, die ist eigentlich das, was dir fehlt, – eine starke Hand, und zwar eine feste weibliche Hand. So was müsste man haben.

Er ruft sich, ohne es zu wissen und zu wollen, sein gutes Verhängnis ins Haus.

*

Natürlich läuft die Sache am Hof nicht so glatt wie sich Olivia – und auch Lear gedacht hat. Sie kränken und beleidigen sein neues Spielzeug. Es gibt Scenen, bei denen sie weint, wegwill, ihm das Leben schwer macht. Er ist genötigt, einzugreifen. Er gibt ihr wirklich einen Posten, als Silberbewacherin, wobei sie natürlich entdeckt, dass kein Silber da ist. Er lässt ihr höfische Kleider machen, damit sie nicht zu sehr Angriffen ausgesetzt ist. Sie lernt auch Tanzschritte u.s.w., und ein Cavalier hat sie zu schützen.
Nun beginnt man am Hofe aufzuachten.

* //

Wir begegnen in einem der grossen Gesellschaftsräume des Schlosses eines Morgens einer andern, sehr jungen, uns bisher unbekannten Dame. Sie ist vielleicht 17-18 Jahre alt. Sie ist sehr fein, hofmässig gekleidet. Sie hat ein Bubengesicht und scheint ein lustiger Vogel.
Sie zieht kurioserweise einen Puppenwagen für Kinder hinter sich und drückt einen Teddybären ans Gesicht. So bewegt sie sich scheu die Wand des Saals entlang und blickt in die Mitte des Raumes.

Den Gegenstand ihrer Aufmerksamkeit bildet Olivia, die in voller Funktion ist. Es hat sie überwältigt und sie schrubbert den Boden.
Endlich fasst das Mädchen an der Wand Mut und bewegt sich in die Mitte des Saals. Sie fährt mit ihrem Wagen mehrmals um Olivia herum, ohne ihre Aufmerksamkeit zu erregen. Erst wie das Mädchen über den heftigen Schrubber hüpft, – um sofort still weiter seine Runde zu machen, – bl*i*ckt Olivia hin, steht auf und sieht erstaunt zu.
Sie blicken sich an, sagen nichts, das Mädchen macht um Olivia seine Runde mit Puppenwagen und Teddybär, Olivia dreht sich als Centrum des Kreises mit.
Olivia bricht das Schweigen:

»Was tust du hier? Ein grosses Mädchen, ein Fräulein mit einem Puppenwagen.«

»Und dem Teddybären. Ich geh zu Pappa.«

Sie macht weiter ihre Runde.

Olivia: »Warum rennst du eigentlich immer um mich herum?«

»Ich wollte dich was fragen.«

Olivia: »Darum brauchst du doch nicht um mich herumzufahren.«

»Pappa hat es gern, wenn ich mit dem Wagen fahre.«

Olivia: »Wer ist dein Pappa?«

»König Lear.«

Olivia hält den Wagen fest und betrachtet das Fräulein.

Das nickt: »Ich bin die Jüngste, Cordelia. Die beiden andern // sind doch verheiratet. Ich bin die einzige im Haus. Bist du Olivia?«

Olivia nickt.

Cordelia: »Sie haben mir gesagt, dass du im Hause bist. Kannst du mir bei Pappa eine Audienz verschaffen? Ich habe etwas Wichtiges.«

Olivia ist natürlich geniert bei dieser Begegnung; sie hält sich an ihrem Schrubber und stottert:

»Was – soll ich sagen?«

Cordelia: »Ich habe es mir überlegt. Ich heirate doch den König von Frankreich. Kennst du den König von Frankreich?[«]

Olivia: »Nein.«

Cordelia: »Ich auch nicht. Weisst du, wo Frankreich ist?«

Olivia: »Nein.«

Cordelia: »Ueber dem Meer. Ich werde ihn heiraten, obwohl ich bestimmt seekrank werde.«

Olivia weiss damit nichts anzufangen. Cordelia steht und wartet:

Cordelia: »Also ich bitte, mich bei meinem Pappa anzumelden.«

Olivia ärgert sich, sie greift wieder zu ihrem Instrument.

Olivia: »Es ist noch zu früh. Der König ist nach Mitternach[t] schlafen gegangen.«

Cordelia spitz: »Aber es eilt, meine Liebe. Es wird ihn interessieren, dass ich den König von Frankreich heiraten will. Ich habe mich extra für die Audienz angezogen und das Spielzeug mitgebracht. Ich bin Pappas kleines Mädchen.«

Olivia schrubbert: »Geht mich nichts an.«

Cordelia schwingt ihren Bären: »Also wirst du gehen? Ich verlange es. – Du verlässt diesen Raum.«

Das ist was Neues. Olivia scher*t* sich nicht dar*um*, sie arbeitet, sie ist ganz andere Dinge gewohnt.

Cordelia wird kratzbürstig: »Du sollst rausgehen. Putz draussen, wenn du putzen willst. Du bist mir im Wege.« //

Olivia: »Der Saal ist gross, – wenn du mit deinem Wagen fahren willst.«

Cordelia: »Ich kann dich hier nicht brauchen. Gehst du – oder gehst du nicht?«

Sie ändert den Ton, sie bettelt: »Geh doch, Olivia, warum gehst du nicht, es ist ja schon hell und so spät.«

Sie weint; Olivia versteht nichts.

Aber sie bekommt gleich etwas anderes nicht zu verstehen. Als Cordelia weint und bettelt, springt eine Tapetentür auf, und ein junger, sehr eleganter Höfling kommt zum Vorschein. Cordelia lässt bei seinem Anblick den Kopf sinken, stösst rasch mit dem Fuss ihren Wagen beiseite und weint weiter. Ihr Weinen richtet sich an die Adresse der verdutzten Olivia, – soll aber auch den Höfling von ihrem merkwürdigen Aufzug ablenken.

Sie sind alle drei von einander überrascht. Gehen wir über die Entwicklung dieser Scene hinweg. Berichten wir ihr Ergebnis, das erstaunlich ist. Cordelia küsst und umarmt Olivia. Olivia ist ihre beste Freundin geworden, und Cordelia will garnicht den König von Frankreich heiraten. Es war bloss eine Bemerkung, um Olivia aus dem Saal zu graulen. Sie will nur diesen Herrn hier, der im Namen und Auftrag des Königs von Frankreich kam; ihn will sie. Er gesteht beschämt sein Unrecht ein, die Werbung sei ihm vorbei geraten, er werde nun hier bleiben. Cordelia aber benimmt sich jetzt garnicht mehr kindisch. Sie ist rasend glücklich, weil Olivia ihre Auffassung teilt, dass man unmöglich einen völlig unbekannten Herrn jenseits des Kanals heiraten könne.

Cordelia macht die pikierte Bemerkung:

»Mein Papa will mich ausserdem bloss mit dem König verheiraten, weil das eine reiche Partie ist, und er kann immer Geld brauchen.«

Olivia flammt vor Entrüstung und Empörung auf. Dem armen Lear droht ein furchtbares Gewitter.

*

x x x

Das Gewitter zieht auch von einer andern Seite herauf.
In der herzoglichen Residenz von Albany sitzen steif und streng unter kaltem Pomp der Herzog und seine Gemahlin Regan, auch eine Tochter Lears beisammen. Man ist nicht lustig und verwahrlost, sondern wohlhabend und ordentlich. Man ist sparsam. Ja, ohne dass es Lear es [sic] weiss, ist er sogar an diese herzoglichen Verwandten verschuldet.
Regan ist ein zartes überfeines Persönchen, das sich schminkt und parfümiert und zweifellos von Art ihrer längst toten und von Lear ins Grab geärgerten Mut[t]er ist. Wie eine Bombe hat hier die Nachricht eingeschlagen, dass sich neuerdings am königlichen Hofe eine Landedelfrau, eine gewisse Olivia tummelt, die von Lear stark begünstigt wird. Ja, man munkelt von mehr.
Regan hechelt diese unerhörte Angelegenheit mit ihrer ebenso herzoglichen Schwester Gonerel durch, die es sich nicht hat nehmen lassen, zum Zwecke dieses Klatsches zu ihrer Schwester herüber zu kommen. Sie sind sich beide darüber einig, dass mit Lear bald etwas geschehen müsse. Sein Treiben gefährdet den Bestand der Dynastie. Gonerel ist noch empörter als die zarte Regan, bei ihr schlägt das heftige Blut des Vaters durch, und das Schicksal hat ihr zu allem noch einen sehr höflichen und langsamen Gemahl beschert, bei dem der Adelshochmut zu vollem Stumpfsinn ausgeblüht ist.
Es wird deutlich, dass sie alle vier, zwei Herzöge und zwei Gemahlinnen, bereit sind, den guten Lear entweder zu entmündigen oder abmurksen zu lassen. Der Mann ist ihnen aus vielen Gründen schon längst ein Greul, er hat sich auch nie um ihre Proteste gekümmert, und, welch Glück, jetzt kann etwas *L*egales gegen ihn geschehen.

»Er soll abdanken« sagt Gonerel, die in Reithosen und mit Jagdpeitsche herumspaziert. Er soll seine Olivia behalten, aber er soll sich davon scheren.
Archivare werden bemüht. Sie erscheinen mit alten Pergamenten. Es wird über Legi-//timität geredet. Die Perrücken [sic] wallen.

*

Daran, seine Olivia zu heiraten, hatte Lear bisher nicht gedacht. Sie war gewiss eine famose Person. Sie entwickelte sich im Umgang mit dem Hofpersonal segensreich, wie er es vermutet hatte, herrschte gewaltig, mit der Autorität des Königs hinter sich, über Schranzen und Kammerherren. Sie sorgte, dass der König nicht zu viel trank und stellte sich zwischen Lear und seine Cavaliere, wenn sie es zu wild trieben. Aber sie heiraten?

Sie stellt Lear tränenströmend.
Man ziehe sie auf.

Lear: »Wer, wie weshalb?«

Olivia: [S]ie solle angeblich den König heiraten. Diese Gemeinheit.

Lear: Wer solche Gerüchte in die Welt setze.

Olivia: Das möchte sie selber wissen. Ob etwa Lear sie vom Hof verjagen wolle? Sie ginge schon allein.

Lear gestand, der Wahrheit gemäss, nie einen Gedanken an Heirat gehabt zu haben.

Olivia: Was das nun wieder heisse. Ob sie eine Gänsemagd sei.

Lear: Aber sie solle sich doch nicht um leeres Geschwätz kümmern (sie weinte unentwegt)[.] Er wolle sie wirklich nicht verjagen.

Olivia: Das solle ihm auch nicht gelingen.

Lear kratzte sich den Kopf. Es kam ihm auch so vor.
Als sie sich ihm schluchzend näherte, fragte er ahnungsschwer, ob sie ihm – etwa gut sei, ob sie ihn – vielleicht gar liebe. Er fürchtete das Schlimmste.
Und richtig, sie fiel ihm um den Hals. Es war für sie das Stichwort. Halb entgeistert, halb neugierig und fröhlich hatte er sie auf dem Schoss. Er rückte // sich seine Krone zurecht, – die sie ihm aber abnehmen [recte: abnahm], um damit im Saal herumzugehen.
Er konnte sich noch grade die Krone wieder aufsetzen, als es klopfte. Sie griff nach den Insignien ihrer Hausmacht, dem Staublappen. Sie verliess aber nicht den Raum, als die gemeldeten Deputationen eintraten und ihr der Ceremonienmeister wütende Blicke zuwarf. Die neuen Herrschaften trugen Dinge vor, für die sich auch Olivia interessierte.
Es waren erst*ens* Vertreter der königlichen Schatulle – um Lear mitzuteilen, dass sich in der Schatulle nichts befinde. Es waren dann Vertreter der Gläubiger und Hoflieferanten, um Lear zu versichern, dass sie auf diese Audienz ihre letzte Hoffnung setzten. Lear lobte sie für ihre frohe Zuversicht und für ihr Vertrauen.
Er sass auf seinem Thron, putzte an seiner Krone und zog ärgerlich von dem Samt inwendig einige lange Haare Olivias ab. Gütig liess er sich vortragen, wieviel der Hof ihm schulde. Ein Sekretär neben ihm notierte ernsthaft alles; Lear ermahnte ihn mehrfach, auch alles sorgfältig aufzuschreiben. Er versprach den Herrschaften, der Sache nachzugehen. Er dankte den Erschienenen für die wirklich interessanten Informationen. Er werde sobald alles schriftlich vorliege, an sie eine Antwort gelangen lassen. Huldvoll ernste Entlassung, Tusch, Abzug.
Als Olivia allein vor ihm stand, die Fäuste in den Hüften, sagte Lear, der seine feierliche Haltung nicht veränderte:

»Jetzt bleibt nur die Frage, ob du mich heiraten willst.«
Olivia: »Mit den Schulden?«
Lear: »Du nimmst mich auf dein Gut draussen.«
Olivia: »Was willst du tun?«
Lear: »Deine Schafe hüten.«
Olivia: »Du kannst nicht einmal das.«
Lear entschlossen: »Dann bleibe ich König.« //
Olivia: »(die nicht versteht, dass er scherzt) Und wovon bitte?«
Lear: »Von nichts. Es bleibt mir nichts weiter übrig, wenn du mich nicht nimmst.«
Olivia steht nachdenklich; sie ist ernster als er, der königliche Luftikus:
»Ich werde es mir überlegen, wo man dich unterbringt.«
Lear: »Ja, überlegs dir, Olivia.«
Als er allein ist, lacht er herzlich, steigt dann seufzend vom Thron und betrachtet ihn nachdenklich und mit einem trüben Nicken.

* //

x x x

Es ist der Narr, der Propagandachef von Shakespeares Truppe, der dem Dichter aus der Stadt die letzte Neuigkeit bringt: der König stehe vor dem Bankrott, man könne einpacken, es heisse wieder wandern. Er bestehe Gefahr, dass sich Leute an Lear vergriffen. Es werde brenzlich in der Residenz.

Shakespeare ist erschüttert. Er hat es kommen sehen. Er hat Olivia an den Hof gebracht – sie hat nicht viel ausgerichtet, hat nur mitgemacht, auch sie war eine Niete. Er ordnet die Abreise an und begibt sich mit tragischer Miene aufs Schloss.

Dort erlebt der König, der im Sturm gelassen bleibt, grade eine Familienscene. Seine lieben Anverwandten, Herzöge und Gemahlinnen, sind angerückt, essen nicht, trinken nicht, wollen ihn nur sprechen. Er liebt nicht sprechen, ohne essen und trinken. Er isst und trinkt in tiefer Ahnung allein, bezw. mit seinem Kent, dann begibt er sich in die Staatsräume, wo die Herrschaften warten. Sie machen ihm ohne Umschweif eisig ihren Standpunkt klar: er habe abzudanken, falls er diese Person ehelichen wolle.

Die Ansprachen überraschen Lear und tun ihm wohl: kein Wort fällt von seinen Schulden? Daran stösst man sich nicht. Vielleicht wissen sie wenig davon? Er sondiert; nein, Geld ist nicht wichtig; die Mesalliance und das Prinzip der Legitimität ist alles. Lear gefällt das; er sieht eine unerwartete Möglichkeit. –

Er erklärt sich seine Entschlüsse wegen ihrer weittragenden Folgen vorbehalten zu müssen. Er wirft immerhin sofort als Hypothese die Frage auf: wer denn, im Falle er und seine Ratgeber sich den vorgebrachten Anregungen nicht verschlössen, wer alsdann für die königliche Civilliste aufkäme? Sie sind entzückt über seine Bereitwilligkeit. Ihr Ton ändert sich momentan. Oekonomische Fragen spielen überhaupt keine Rolle. Das klingt wie Musik in Lears Ohren.

Er entlässt sie huldvoll, ernst. Dann muss ih*m* Kent Aufklärung geben über die Finanzlage dieser Herzöge – die Aufklärung fällt höchst günstig au[s] // – und über die eigene königliche Kasse: niederschmetternder Bericht.

Nun ist der Augenblick für Shakespeare da. Wenig interessiert lässt ihn Lear eintreten. Der Dramatiker stösst Kassandrarufe aus.

Als ihn Lear zustimmend und milde nach Vorschlägen fragt, trägt der Dramatiker ein ganzes Reformprogramm vor. Gnädig lässt ihn Lear reden, nickt, er merkt: der Mann weiss nichts. Lear hat seinen Entschluss gefasst.

*

Das Land horcht auf. Der König hat einen Grossen Kronrat einberufen. Es ist etwas im Gange. Herzöge und Würdenträger sind pomphaft im Schloss versammelt.

Lear erscheint fröhlich, winkt nach allen Seiten. Unterwegs fängt ihn seine Cordelia an der Tür ab und fragt ihren Papa, was denn sei. Sie denkt, Olivia habe mit ihm gesprochen.

Lear herzt sie und flüstert ihr zu: er habe für sie ein Geschenk, ein unerwartetes. Sie denkt natürlich an ihren Schatz.

Bevor sich Lear setzt, blickt er sich noch einmal im Saal um und fragt Kent, was mit dem französischen Brautwerber sei.

Kent schüttelt den Kopf und flüstert: der Mann sei seit 2 Tagen verschwunden.

Lear: »Warum? Hat er etwas gemerkt?«

Kent zuckt die Achseln: »Er hat nur mit Cordelia gesprochen.«
Lear redet alsdann. Er sagt nach der Ankündigung seines Ceremonienmeisters, dass er etwas mitzuteilen habe. Er redet bequem und quasi privat in die Versammlung hinein. Er spricht die Verse Shakespeares:

»Enthüllen wir jetzt verschwiegenen Vorsatz. (zu Kent) Die Karte her. (Kent breitet eine Karte vor Lear aus)

Wisst, dass wir unser Reich geteilt in drei. S'ist unser fester Schluss, Von unserm Alter Sorg und Müh zu schütteln, Sie jüngrer Kraft vertrauend, während wir Zum Grab entbürdet wanken.« //

(Diese listige Ansprache ruft verschiedene Reaktionen hervor, besonders weil Lear frisch da oben sitzt; man staunt, – andere stossen sich an, lächeln verschmitzt – Cordelia reisst verblüfft den Mund auf.)

Lear: »Sohn von Cornwell [sic],
Und Ihr gleich sehr gelobter Sohn Albium,
(Die Herrschaften traben vor und verbeugen sich)
Wir sind jetzund gewillt, bekannt zu machen
Der Töchter festbeschiedene Mitgift, dass
Wir künftigen Streiten so begegnen. –
Sagt mir, meine Töchter,
Da wir uns jetzt entäussern der Regierung,
Des Landbesitzes und der Staatsgeschäfte –
Welche von Euch liebt uns nun wohl am meisten?
Dass wir die reichste Gabe spenden, wo
Natur kämpft mit Ve[r]diensten?«

Lear lehnt sich befriedigt zurück und pausiert. Unten allgemeine Verblüffung. Empörung bei den herzöglichen Töchtern.

Regan sagt: »Es ist unerhört.«

Gonerel: »Das sieht nach ihm aus. Er hat uns nichts gesagt. Er will uns blamieren.«

Regan: »Ich sags ihm ins Gesicht.[«]

Gonerel: »Nicht doch. Das könnte ihm passen. Ich sags.[«]

Regan: »Was?«

Gonerel: »Was mir einfällt. Dass ich ihn liebe. (sie beginnt nach einem ersten betretenen Räuspern, zu deklamieren):

»Mein Vater,
Mehr lieb ich Euch, als Worte je umfassen,
Weit inniger als Lust und Luft und Freiheit, //
Weit über Schätze, deren Wert man abwägt,
Wie Schmuck des Lebens, Wohlsein, Ehre.
Das Wort bedrückt mich nur, die Sprache stumm.
Weit mehr als all das, lieb ich Euch.«

Lear ist stumm vor Bewunderung und applaudiert:
»All das Gebiet, von dem zu jenem Strich
An schattigen Forsten und [G]efilden reich,
Beherrsche du. Dir und Albaniens Stern
Sei dies auf ewig.–
Was sagt unsere zweite Tochter, die treue Regan, Cornwalls Gattin?«

Regan will nicht recht ran, aber Gonerel kneift sie in den Arm, sie kreischt leise, dann beginnt sie ziemlich kläglich, um zuletzt herauszuschreien:

»Ich bin vom selben Stoff wie meine Schwester.

Ich erkläre mich als Feindin jeder andern Lust
Und fühl in Eurer Hoheit Liebe
Mein einziges Glück.«
Lear: »Sag es noch einmal, meine Tochter. Es war so schön.[«]
Regan wiederholt: »Ich fühl in Eurer teuern Hoheit Liebe
Mein einzig Glück.«
Lear (blickt um sich zu Kent): »Wirklich, es lohnt sich abzudanken, um so was zu hören.«
Sie zwinkern sich an.
Lear zu Regan:
»Dir und den Deinen
Dieses zweite Drittel unseres schönen Reichs.
– Und nun Cordelia, du jüngste, nicht geringste.
Was sagst du? (Er unterbricht sich)
Wo ist sie? Ich sah sie vorhin. Bitte sie zu holen.« //
Pause, bis Cordelia erscheint.
Lear: »Wo warst du, Kind? Hier ist Grosser Kronrat. Du bist eingeladen.«
Cordelia bockig: »Ich habe geschlafen.«
Lear milde: »Sie ist ein Kind. Nun, Cordelia, weil du nicht da warst, muss ich alles noch einmal sagen. (Er zitiert)
Wisst, dass wir unser Reich
Geteilt in drei, s'ist unser fester Schluss,
Von unserm Alter Sorg und Müh zu schütteln,
Und so weiter. Welche von Euch liebt uns wohl am meisten?«
Cordelia: »Ich nicht.«
Lear (tut, als habe er nichts gehört): »Einen Augenblick. Mein Herz blutet, dich nach dem schönen Frankreich ziehen zu lassen. (zu Kent) Wo steckt der Brautwerber?«
Kent zuckt die Achseln: »Er ist eingeladen.«
[(]Lear zu Cordelia): »Ich hoffe, dass du hinter deinen Schwestern nicht zurückstehst.«
Cordelia: »Was haben die gesagt?«
Lear: »Dass sie mich lieben.«
Gonerel: »Mehr liebe ich ihn, als Worte je umfassen[.]«
(Sie tritt spöttisch Cordelia gegenüber)
Regan von oben zu Cordelia: »Ich fühl in seiner Hoheit Liebe mein einzig Glück.«
[(]Cordelia blickt Lear an): »Das haben sie gesagt. So. Ich lieb dich nicht.«

Lear: »Mein Kind, Cordelia, Cordelia, wir sind hier nicht in Papas Stube. Dies ist Grosser Kronrat. Sei vernünftig.«

Cordelia: »Ich bin vernünftig. Deinen König von Frankreich // kannst du allein heiraten.«

Lear (dämmert etwas): »Hast du den Brautwerber des Königs beleidigt?«

Cordelia verwirrt: »Warum?[«]

Lear: »Weil er nicht hier ist. (Er donnert) Du hast ihn beleidigt. Das hast du gewagt? Wie steht es mit deiner Liebe zu mir?«

Cordelia: »Ich lass mich nicht an einen fremden König verheiraten, ich werde seekrank.«

Lear: »Und mich –«

Cordelia: »Ich mag dich nicht. Ich hasse dich.«

Lear: »Nun ists genug. (Er tobt und steht auf)
Denn bei der Sonne heilgem Strahlenkreis
Sag ich mich los hier aller Vaterpflicht
Aller Gemeinschaft und Blutsverwandtschaft
Und wie ein Fremdling sei du mir von jetzt auf ewig.«

Cordelia im Weglaufen: »Gern geschehen. Viel Vergnügen.«

[(]Scenen dieser Art kennt Lear von Cordelia. Aber das ist zuviel)

Lear: »Ihr Cornwall und Albanien,
Zu Euerm Drittel schlage ich dies Drittel.
Wir bewahren nur den Namen und des Königs Ehrenrecht.
Die Macht und alle Staatsgewalt ist Euer.«

Er verlässt den Thron. Die Töchter amüsieren sich.

Gonerel: »Da ist ihm was vorbeigeraten.«

Regan: »Sein Cordelchen.«

Wie Lear sich ihnen nähert, verneigen sie sich ehrfurchtsvoll.

Regan hinter ihm her: »Er hats eilig. Jetzt kann er seine Olivia freien.«

Sie lachen.

* //

x x x

Ueberfliegen wir das Folgende.

Lange hat Lear sorglos und heiter gelebt. In einem Vorgefühl hat er Olivia an den Hof gezogen. Die Entwicklung stürzt über ihn.

Zufrieden mit seinem Schachzug der Abdankung, sitzt Lear auf dem Schloss seiner Tochter Gonerel, der Herzogin von Albanien. Er ist König und Privatmann und kann andere für sich sorgen lassen. Er beginnt mit

einem grossartigen Fest, bei dem seine Trauung mit Olivia erfolgt. Denn da er nun schon einmal ihretwegen abgedankt haben soll, muss er es auch wahrmachen. Die Herzogsfamilie schneidet dieses Fest.

Olivia aber ist Königin und fühlt sich als solche. Man will sie in das Treiben des Hofes, – Lears alte Sauf- und Jagdkompagnie – hineinziehen. Sie bremst; sie hat mit Kent und andern Zusammenstösse. Im Schloss selbst ist man über die ganze Gesellschaft empört und möchte sie rasch loswerden; Regan und Gonerel führen bittere Gespräche[.] Sie lassen Olivia merken, wofür sie sie halten. Olivia warnt den König.
Und als die Monate um sind, muss Lear entsprechend dem Staatsvertrag zu Regan ziehen. Olivia ist garnicht einverstanden mit diesem ganzen Staatsvertrag, dessen Folgen sie spürt. Sie weiss *nun*, Lear hat ~~ihn~~ *die Abdankung* hauptsächlich wegen seiner Verschuldung [dahinter gestr.: geschlossen] *vorgenommen* und nicht ihretwegen. Sie sieht, dass sich Lear aller Machtmittel begeben hat, – und nur auf den Vertrag und die kindliche Liebe vertraut. Da will Lear mit seinem Hof zu Regan ziehen.
Aber die Töchter haben schon ihren Entschluss gefasst. Regans Türen sind verschlossen. Regan braucht grausame, kalte Worte. *Und* [davor gestr.: Aber] schliesslich ruft sie ihre Hunde, um die Fremden zu vertreiben.
Lear und seine Gesellschaft stehen im Freien. Seinen Leuten, die sich roh benehmen, kann er nichts bieten. Sie ziehen ab; auch Kent lässt ihn im Stich. Er steht mit Olivia auf der nächtigen Heide.

»Das ist alles, was mir von meinem Königreich übrig bleibt« stellt er bitter lächelnd fest und hält sich an sie. //
Sie erinnert ihn daran, dass er einmal auf ihr Gut wollte. Er lässt sich lange nicht bewegen. Dann findet er es in der Tat zu kalt. Er macht seinem Zorn auf die Töchter Luft, – auch auf seine erbärmlichen Gefährten. *(Beiblatt!)* [»*Beiblatt*« unterstrichen]
// (Beiblatt zu Seite 26)
Er würde, meint er, wenn jetzt Amerika entdeckt wäre, gleich rüberfahren. Wie lange es damit daure! Was denn dieser Columbus täte? Olivia meint: ach, der lasse sich Zeit; sie müssten inzwischen hier aushalten! //
Er sitzt bei ihr auf dem Gut und trinkt wie einstmals Milch. Aber er ist finster. Sie nicht minder. Olivia ist die Königin. Sie ist auch betroffen. Sie ruft den herumziehenden Shakespeare herbei.
Der Dichter erkennt sie noch an. Von ihm und Olivia wird ein Komplott geschmiedet: sie wollen das Volk alarmieren – gegen die schlechten Töchter.
Shakespeare kommt zu dem bei ihm naheliegenden Entschluss, das mit einem zugkräftigen Theaterstück zu tun, welches das Unrecht, das die Töchter begangen haben, an den Pranger stellt. So wird »König Lear« ge-

schrieben, in grosser Eile. Und während Shakespeare Olivia und dem König Partieen daraus vorliest, kommt Shakespeare der Gedanke: Lear solle und müsse die Hauptrolle spielen.
Lear will nicht; er werde zu alt geschildert, und das Ganze passe ihm nicht. Dann bestimmt ihn die Wut auf die Töchter zuzustimmen: die Welt soll sehen, wie tief er gesunken sei.

Lear: »So muss ich mir mein Brot verdienen.«
Er lässt sich dann wirklich über die Einnahmen und ihre Verteilung orientieren; Debatte über das Honorar des Stückeschreibers und des Hauptdarstellers, des Stars etc.
Lear spielt grossartig, wie es ihm seine Empörung eingibt. Das Volk stürmt die Aufführungen. Das Land wird alarmiert.
Im Laufe dieses Propagandafeldzuges ereignet sich ein sensationeller Vorgang.

Die lebende Cordelia erscheint, stürzt auf die Bühne und bittet ihren Vater um Entschuldigung.
Das Fräulein hat inzwischen ein unruhiges Schicksal gehabt; sie hat bei Regan gewohnt, wo sie auch heimlich ihren französischen Cavalier einquartiert hat. Die stolzen Herrschaften haben das Techtelmechtel gemerkt, Cordelia ist geflogen, und hat nach Lears Vertreibung ihn gesucht. //
Cordelia wird nun neben dem König spielen.

»Wir müssen ganz komplett werden« meint Lear nun grimmig.
Und Shakespeare ist der selben Auffassung. Und da geht Olivia als Billetverkäuferin auf Regans Schloss, wo sich auch Gonerel aufhält. Sie nennt sich, und bittet ihr in ihrer Armut Billets abzunehmen. Das tun die andern, die ihren Triumph vollständig sehen. Sie sind aber der Meinung, man müsse dem Skandal ein Ende machen. Sie nehmen eine kleine Zahl Bewaffneter mit, um Lear nach der Aufführung festzunehmen.

Die Aufführung verläuft ganz anders. Lear weiss von der Anwesenheit der beiden im Zuschauerraum. Er vertreibt die beiden Schauspielerinnen von Regan und Gonerel und fordert die richtigen. Das Publikum ergreift seine Partei. Sie müssen auf die Bühne. Das Stück geht weiter, die Töchter müssen unter dem Hohngelächter und den Drohungen des Publikums ihre Worte sprechen.
Wir sind nun am Schluss der Abdankungsscene.
Der König spricht unter dem Toben der Masse grade den bösen Töchtern das Erbe zu. Da erscheint in grossem Aufzug mit der Krone auf dem Kopf – Olivia.
Sie stellt sich neben den König, nachdem eben unter Hohnrufen und Toben des Publikums die weinende Regan gestammelt hat:

»Ich fühle in Eurer teuren Hoheit Liebe mein einzig Glück.«

Wie Lear, unsicher gemacht durch Olivias Erscheinen beginnt:

»Nun unsere Freude, du Jüngste, nicht Geringste,«
um sich Cordelia zuzuwenden, unterbricht ihn Olivia. Sie verlangt zu diesem Grossen Kronrat zugelassen und gehört zu werden. Lear sagt zu und nun erklärt sie mit Hinweis auf die beiden älteren Töchter: sie erhebe Einspruch gegen dies ganze Verfahren und diese Erbteilung.

»Kein schlechter Gedanke« bemerkt Lear, der sich zurücklehnt und auch aus seiner Rolle fällt.

»Komm« sagt Olivia zu ihm.

Sie nimmt ihm Perrücke [sic] und Bart ab. Er erhebt sich als der lebende Lear[.] //

AUFSÄTZE

PETER PHILIPP RIEDL

DAS WORTLOSE UND DAS GEGENSTANDSLOSE

Die Präsenz des Erhabenen bei Friedrich Gottlieb Klopstock und Barnett Newman

1

Wenn es in Kunst und Literatur buchstäblich ums Ganze geht, um das höchste Ideal, die reine Idee, die Totalität des Gefühls, die ewige Wahrheit, dann stellt sich naturgemäß die Frage nach den Möglichkeiten und insbesondere den Grenzen der Darstellbarkeit des Absoluten, das sich weder angemessen in Worte fassen noch in Bildern ausdrücken läßt. Die Sehnsucht nach einem holistischen Erlebnis, einer wie auch immer gearteten Wesens-Schau, konfrontiert die Kunst nicht zuletzt mit der Herausforderung einer Evokation distanzloser Unmittelbarkeit und unvermittelter Plötzlichkeit. Die erhoffte Erfahrung des Absoluten im prägnanten Augenblick einer ästhetischen Überwältigung verlangt jedenfalls nach künstlerischen Mitteln der Entgrenzung. Die Unmittelbarkeit ästhetischer Präsenz führt so zu einer radikalen Selbsterfahrung, die Friedrich Gottlieb Klopstock und Barnett Newman, der deutsche Dichter des 18. und der amerikanische Maler des 20. Jahrhunderts, gleichermaßen im transzendentalen Charakter der Kunst und in der Plötzlichkeit ihrer schlagartigen Wirkung begründet sehen. Der Reiz der zunächst erstaunlich anmutenden Zusammenführung Klopstocks und Newmans liegt denn auch darin, daß beide die Poetik und Ästhetik der Überwältigung als einen transzendentalen Akt begreifen, den sie bewußt in der Tradition des Erhabenen verankern.[1] Im Kontext dieser Vorstellung mißt Klopstock dem Unsagbaren einen besonderen poetischen

[1] Vgl. einleitend Hans Graubner, Erhaben, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearb. des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller u. Jan-Dirk Müller hrsg. v. Klaus Weimar, Bd. 1, Berlin, New York 1997, S. 490-493; Renate Homann, Erhaben, das Erhabene, in: Joachim Ritter (Hrsg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2, Darmstadt 1972, Sp. 624-635; Craig Kallendorf, Christine Pries, Carsten Zelle, Das Erhabene, in: Gert Ueding (Hrsg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 2, Tübingen 1994, Sp. 1357-1389.

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-009

und poetologischen Stellenwert bei. Seine Konzeptualisierung des Unsagbaren in der Poesie rekurriert ebenso auf Theoremen des Erhabenen wie die Begründung radikal antimimetischer, abstrakter Bilder Barnett Newmans, der die unmittelbare ästhetische Wirkung seiner überwiegend großformatigen homogenen Farbflächen mit vertikalen Streifen lapidar in die Worte gefaßt hat: »The Sublime Is Now« (1948).

Klopstocks poetisches und poetologisches Verständnis des Unsagbaren ist elementarer Bestandteil seiner kritischen Reflexion der Möglichkeiten und Grenzen poetischer Sprache.[2] Die Präsenz des Erhabenen kulminiert in einer Poetik des Unsagbaren, die explizit die Valenz des Wortlosen in ihr Zentrum rückt. In der Dichtung ist die Reflexion über das Unsagbare grundsätzlich kein genuines Phänomen der Moderne, sondern ein Erbe der Rhetorik sowie jener Theorie des Erhabenen, die in der Neuzeit auch Teil der Ästhetik geworden ist und darüber hinaus als ein essentieller Ausdruck menschlichen Empfindens und Denkens nachgerade die Dimension einer ontologischen Kategorie erreicht hat. In Newmans Malerei ist die Gegenstandslosigkeit des Bildes gleichsam die ästhetische Übersetzung des unsichtbar Erhabenen; sie soll den Betrachter ähnlich überwältigen wie das leidenschaftliche, zuletzt ins Verstummen mündende poetische Stammeln den Hörer oder Leser der heiligen Gesänge, die Klopstocks Dichter-Priester in entsprechenden Oden und Hymnen anstimmt. Das Unsagbare und das Gegenstandslose vergegenwärtigen gleichermaßen das Absolute, den unsichtbaren Gott, dessen Unendlichkeit durch die Erfahrung des Erhabenen in der Poesie und in der Kunst ihren ästhetisch angemessenen Ausdruck finden soll. Sowohl Klopstocks Poetik des Unsagbaren als auch Newmans ästhetisches Verfahren einer Emanzipation der Malerei vom Bildgegenstand konfrontieren den Menschen mit dem Absoluten, dem Göttlichen. Eine Ästhetik der Absenz macht so die Präsenz des Erhabenen erfahrbar. Die folgenden Betrachtungen widmen sich diesen durchaus vergleichbaren ästhetischen Vorstellungen, die in beiden Fällen, bei Klopstock und bei Newman, die Reflexion sprachlicher beziehungsweise malerischer Darstellungsmöglichkeiten mit zentralen produktions- und rezeptionsästhetischen Paradigmen des Erhabenen korrelieren.

[2] Zum literarischen Selbstverständnis Klopstocks vgl. Klaus Hurlebusch, So viel Anfang war selten. Klopstock und die zeitgenössischen Genieästhetiker als Wegbereiter der literarischen Moderne, in: Sabine Doering, Waltraud Maierhofer, Peter Philipp Riedl (Hrsg.), Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag, Würzburg 2000, S. 61-82 sowie – als deutlich erweiterte Fassung des Aufsatzes – ders., Klopstock, Hamann und Herder als Wegbereiter autorzentrischen Schreibens. Ein philologischer Beitrag zur Charakterisierung der literarischen Moderne, Tübingen 2001 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 86).

2

In seinen dichtungstheoretischen Schriften hat Klopstock dem Wortlosen die Bedeutung eines elementaren poetischen Mehrwerts zugesprochen.[3] Pointiert heißt es in dem Lehrgespräch *Von der Darstellung* (1779): »Überhaupt wandelt das Wortlose in einem guten Gedicht umher, wie in Homers Schlachten die nur von wenigen gesehnen Götter.«[4] Der exklusive Charakter des poetischen Kunstwerks besteht also in seinem besonderen Geheimnis, dessen Dechiffrierung nur der zu leisten vermag, der die unausgesprochenen Voraussetzungen und Implikationen des Gedichts jenseits der Textoberfläche aufspürt. Die Erkenntnis erfolgt in erster Linie über die Sinne, die Offenbarung des Geheimnisses ist weniger ein kognitiver als vielmehr ein körperlicher Akt. Entscheidend in Klopstocks »Poetik der actio«[5] ist die angemessene Art der Performanz, kann doch vor allem der Klang »das Wortlose« einer Empfindung jenseits der sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten evozieren. Das an sich Unsagbare artikuliert sich in der vollständigen und angemessenen klanglichen Umsetzung des Sagbaren.[6] Der Schlüssel zum Verständnis eines Gedichts liegt also gerade in dem, wie dasjenige gesagt wird, das an sich unsagbar ist. Das Wortlose und – damit einhergehend – die »Semantisierung des Rhythmus«[7] wären dem-

[3] Mit Klopstocks Dichtungstheorie beschäftigen sich u.a. Karl August Schleiden, Klopstocks Dichtungstheorie als Beitrag zur Geschichte der deutschen Poetik, Saarbrücken 1954; Karl Ludwig Schneider, Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert, Heidelberg 1960; Winfried Menninghaus, Klopstocks Poetik der schnellen »Bewegung«, in: Friedrich Gottlieb Klopstock, Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften, Frankfurt/M. 1989, S. 259-361; Johannes Mahr, »Die Regeln gehören zu meiner Materie nicht«. Die poetischen Schriften von Friedrich Gottlieb Klopstock, in: Gunter E. Grimm (Hrsg.), Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Frankfurt/M. 1992, S. 35-49.

[4] Klopstocks dichtungstheoretische Schriften werden zitiert nach der Ausgabe: Friedrich Gottlieb Klopstock, Sämmtliche Werke (18 Bde.), Leipzig 1823 – 1830; hier: Bd. 13-18: Sämmtliche sprachwissenschaftliche und ästhetische Schriften, nebst den übrigen bis jetzt noch ungesammelten Abhandlungen, Gedichten, Briefen etc., hrsg. v. A.[ugust] L.[eberecht] Back und A.[lbert] R.[ichard] C.[onstantin] Spindler, Leipzig 1830. Das Zitat findet sich im vierten Band, S. 11.

[5] Zu Klopstocks Poetik der actio vgl. Mark Emanuel Amtstätter, Beseelte Töne. Die Sprache des Körpers und der Dichtung in Klopstocks Eislaufoden, Tübingen 2005 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 107), S. 13-65. Klopstock habe, so Amtstätter, in seiner Poetik insbesondere »eine Theorie des somatischen Verstehens durch die bedeutende Bewegung« (S. 47) entwickelt.

[6] Durch die vollständige Umsetzung des Sagbaren in Sprach-Klang entsteht laut Amtstätter »eine zweite Sprache, eine Sprache aus Rhythmus, die ohne Worte auskommt und dennoch als wortlose Sprache Sinn vermittelt«. – Amtstätter (Anm. 5), S. 48.

[7] Ebd., S. 2.

gemäß Fluchtpunkt und ideelles Zentrum dessen, was Klopstock ein ›gutes Gedicht‹ genannt hat.

Das Wortlose artikuliert sich bei Klopstock also, kurz gesagt, durch die spezifische Art des Sprechens selbst, die besondere Form der Wortbewegung, in der Zeichen und Bezeichnetes zusammenfallen und die eine Seelenbewegung ausdrückt und zugleich beim Leser oder Hörer herbeiführen soll.[8] Die emotionale Überwältigung des Sprechers durch das, was er empfindet, aber nicht angemessen in Worte zu kleiden vermag, äußert sich im performativen Akt als ein leidenschaftliches Sprechen, das insbesondere in der hochemotionalen religiösen Rede zu einem Lallen und Stammeln wird und schließlich, als höchste Form affektiver Bewegung, zum Verstummen, zum Schweigen führt.[9] Programmatisch und symptomatisch endet die Ode *Das Schweigen*, die Klopstock gegen Ende des Jahres 1801 und damit auch gegen Ende seines Lebens – er ist am 14. März 1803 gestorben – gedichtet hat, mit den Worten: »ich schweige.«[10]

Die literarische Inszenierung des eigenen Verstummens, das sprachlose Staunen oder das beredte Schweigen sind wiederum wesentliche Stilformen des Erhabenen. In seiner Schrift *Vom Erhabenen* (1. Jh. n.Chr.) bewundert (Pseudo-)Longinus[11] das Schweigen des Aias in der Totenbeschwörung der *Odyssee* (11,563) als höchsten Ausdruck von Seelengröße (9,2). Das Schweigen ist hier erhabener als jede Rede. Zusammen mit dem

[8] Webart und Funktion der Sprach- und Wortbewegung in Klopstocks Lyrik würdigt die Studie von Irmgard Böger, Bewegung als formendes Gesetz in Klopstocks Oden, Berlin 1939 (Germanische Studien, 207); Nachdruck Nendeln/Liechtenstein 1967.

[9] Mit der poetischen und poetologischen Bedeutung von Stammeln und Schweigen in Klopstocks Oden und Hymnen beschäftigen sich Kevin Hilliard, »Stammelnd Gered« und »der Engel Sprach'«: Probleme der Rede bei Klopstock, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 61, 1987, S. 266-297; ders., Schweigen und Benennen bei Klopstock und anderen Dichtern, in: Das Erhabene in der Dichtung: Klopstock und die Folgen. Vortragstexte des Kolloquiums, 1. und 2. Juli 1995, Quedlinburg, Halle 1997 (Schriftenreihe des Klopstock-Hauses Quedlinburg, 1), S. 13-32; Hans Jaeger, Verstummen und Verschweigen in der Dichtung Klopstocks, in: Wirkendes Wort 12, 1962, S. 281-288.

[10] Friedrich Gottlieb Klopstock, Oden, hrsg. v. Franz Muncker u. Jaro Pawel, Bd. 2, Stuttgart 1889, S. 165. »Der Text mündet ins Schweigen, wörtlich, mit offenem Mund«, kommentiert Christian L. Hart Nibbrig, Die Schwierigkeit, über Schweigen zu reden. Statt einer Einleitung, in: ders., Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede, Frankfurt/M. 1981, S. 11-50; hier S. 16.

[11] Der Verfasser der Schrift ist unbekannt. Alternative Angaben möglicher Autorennamen und ihre kritische Prüfung haben zu keiner wirklichen Klärung der Problematik geführt. Eingebürgert hat sich die Bezeichnung (Pseudo-)Longinus. Ob Longinus oder Pseudo-Longinus – der Verfassername müsse in jedem Falle »in Anführungszeichen« gesetzt werden, betont Otto Schönberger im Nachwort der von ihm übersetzten und herausgegebenen Ausgabe: Longinus, Vom Erhabenen. Griechisch/Deutsch, Stuttgart 1988, S. 135. Zitatnachweise erfolgen im fortlaufenden Text.

sinngemäßen ›fiat lux‹-Zitat (9,9) aus der Bibel (Genesis 1,3 und 9) verdeutlicht das Schweigen des Aias besonders anschaulich den elementaren Unterschied zwischen der ›sublimitas‹ (Pseudo-)Longinischer Provenienz und ihrer Affinität zur ›simplicitas‹ einerseits und dem hohen Stil (genus sublime) im Rahmen der rhetorischen Lehre von den drei genera dicendi andererseits.[12] Darüber hinaus vermag nur eine zum Großen angelegte Seele überhaupt erhabene Gedanken zu erzeugen. Daß das erhabene Schweigen größer, emphatischer und entsprechend wirkungsvoller als alle nur denkbaren Worte sei, wurde zu einer Grundüberzeugung auch in der (Pseudo-)Longinus-Rezeption der Neuzeit.[13] Das Erhabene vermag im rechten Augenblick das menschliche Gemüt blitzartig zu erschüttern und führt, gemäß der platonischen Lehre der Seelenerhebung, in die Nähe des Göttlichen.[14] Diese leidenschaftliche, ja ekstatische innere Bewegung ist eine Quelle der Lust, die den Mund überschäumen läßt, aber eben auch dazu führt, daß es einem schier die Sprache verschlägt.[15]

[12] »Erhabenheit manifestiert sich nicht notwendig in einer erhabenen Diktion«, betont zu Recht Dietmar Till, Das doppelte Erhabene. Eine Argumentationsfigur von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, Tübingen 2006 (Studien zur deutschen Literatur 175), S. 92.

[13] Vgl. dazu im Zusammenhang Carsten Zelle, Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche, Stuttgart, Weimar 1995, S. 43-59; ders., Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitinger, in: Christine Pries (Hrsg.), Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim 1989, S. 55-73.

[14] Über die zentrale Bedeutung des Wirkungsaspekts in der Theorie des Erhabenen heißt es bei (Pseudo-)Longinus (1,4): »Daß Großartige nämlich überzeugt die Hörer nicht, sondern verzückt sie; immer und überall wirkt ja das Erstaunliche mit seiner erschütternden Kraft mächtiger als das, was nur überredet oder gefällt, hängt doch die Wirkung des Überzeugenden meist von uns ab, während das Großartige unwiderstehliche Macht und Gewalt ausübt und jeglichen Hörer überwältigt; auch sehen wir die Kunst der Erfindung und die kluge Ordnung des Stoffes nicht an einer oder zwei Stellen, sondern im ganzen Gewebe der Rede kaum eben hervorschimmern, während das Erhabene, wo es am rechten Ort hervorbricht, den ganzen Stoff wie ein plötzlich zuckender Blitz zerteilt und schlagartig die geballte Kraft des Redners offenbart.« Die »mimetische Verschmelzung von Redner und Hörer« im Augenblick der rhetorischen Überwältigung erläutert Hans-Thies Lehmann, Das Erhabene ist das Unheimliche. Zur Theorie einer Kunst des Ereignisses (1989), in: ders., Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten, Berlin 2002, S. 59-74; hier S. 63. Das nicht nur ästhetische Phänomen der Plötzlichkeit beleuchtet Karl Heinz Bohrer, Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt/M. 1981. Die philosophischen und poetischen Implikationen des Erhabenen untersucht Andrea Vierle, Die Wahrheit des Poetisch-Erhabenen. Studien zum dichterischen Denken. Von der Antike bis zur Postmoderne, Würzburg 2004 (Epistemata, 360).

[15] Es ist unverständlich und nicht zu begründen, daß Waldemar Fromm in seiner umfangreichen Habilitationsschrift über ›Präsenz‹ (das Sagbare) und ›Absenz‹ (das Unsagbare) in Literatur und Ästhetik seit der Aufklärung die elementare Bedeutung des Erhabenen im allgemeinen und diejenige Klopstocks im besonderen für das Verhältnis von Sagbarkeit und Unsagbarkeit verkennt und sich hier lediglich auf punktuelle Hinweise ohne jede nähere Er-

Die Aufgabe des inspirierten Dichters besteht nun darin, daß er in seinem Sprechakt selbst genau dieses blitzartige Ereignis, das heißt: den Augenblick, in dem es ihm die Sprache verschlägt, mit allen expressiven Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen, poetisch nachvollzieht und sowohl ideell als auch emotional plausibel macht.[16] Daß nur der begeisterte Dichter selbst Begeisterung auszulösen vermag, ist eine seit der Antike verbürgte topische Vorstellung, die sich auch bei (Pseudo-)Longinus findet (13,2). Klopstocks inspirierter und auch selbst affizierter Dichter muß durch Entfesselung einer seelisch-emotionalen Dynamik einen Zustand des Enthusiasmus herbeiführen, dessen Überwältigungspotential sich niemand entziehen kann. Nur dasjenige, das vom Herzen kommt, kann zu Herzen gehen. Wer andere affizieren will, muß bereits selbst affiziert sein oder sich zuvor selbst affizieren. Diese grundlegende Einsicht rekurriert auf den antiken Topos der Selbst-Affektation, den Horaz in seiner *Ars poetica* folgenreich aufgeworfen hat: Der Dichter müsse selbst leiden, wenn er zu Tränen rühren wolle.[17] Für eine natürliche Selbst-Affektation ist das Wissen der Schul-Rhetorik überflüssig, begründet der Erregungszustand eines Redners oder Dichters doch eine eigene Natur-Rhetorik.[18] Die Selbst-

örterung beschränkt. – Waldemar Fromm, An den Grenzen der Sprache. Über das Sagbare und das Unsagbare in Literatur und Ästhetik der Aufklärung, der Romantik und der Moderne, Freiburg i.Br., Berlin 2006 (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, 135). Fromm sieht die Grenzen der Sprache und damit auch die Unsagbarkeit bereits in der Struktur dichterischer Rede poetologisch angelegt. Neben der Sprachkritik, die das Unsagbare als Phänomen beschreibt, untersucht er Sprachmagie und Sprachmessianismus als Strategien, die Unsagbarkeit zu überwinden.

[16] Vgl. dazu grundsätzlich Katrin Kohl, »Sey mir gegrüßet!«, Sprechakte in der Lyrik Klopstocks und seiner deutschen Zeitgenossen, in: Kevin Hilliard, Katrin Kohl (Hrsg.), Klopstock an der Grenze der Epochen, Berlin, New York 1995, S. 7-32.

[17] Q. Horatius Flaccus, Satiren, Briefe – Sermones, Epistulae. Lateinisch-deutsch, übers. v. Gerd Herrmann, hrsg. v. Gerhard Fink, Düsseldorf, Zürich 2000, S. 256. – *De arte poetica*, V. 102f.: »si vis me flere, dolendum est|primum ipsi tibi: tum tua me infortunia laedent«. Die Herstellung von Affekten hat bereits Aristoteles in seiner *Poetik* (1455a 29ff.) und *Rhetorik* (III 7, 1408a) ebenso thematisiert wie Cicero in *De oratore* (II 45) und Quintilian in seiner *Institutio oratoria* (VI 2, 28). Vgl. dazu Jürgen Stenzel, »Si vis me flere …« – »Musa iocosa mea«. Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 48, 1974, S. 650-671. Am »Übergang von der Affektation zur Selbstaffektation« bei Quintilian identifiziert Rüdiger Campe die »anthropologische Überschreitung der Rhetorik«. – Rüdiger Campe, Affizieren und Selbstaffizieren. Rhetorisch-anthropologische Näherung ausgehend von Quintilian ›*Institutio oratoria*‹ VI 1-2, in: Josef Kopperschmidt (Hrsg.), Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus, München 2000, S. 135-152; hier S. 150. Vgl. auch grundsätzlich Rüdiger Campe, Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1990 (Studien zur deutschen Literatur, 107).

[18] Vgl. Dietmar Till, Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 2004 (Frühe Neuzeit, 91), S. 379. Till

Affektation führt zu einer emotionalen Erregung mit einer unwiderstehlichen persuasiven Kraft. Wenn sie nicht von Natur aus vorhanden ist, muß die eigene Affektation zumindest simuliert werden, ohne daß der Kunstgriff als solcher kenntlich gemacht wäre. Der Dichter muß daher Strategie und Machart einer sprachlichen Eruption verbergen und eine Natürlichkeit simulieren, die in der Schrift des (Pseudo-)Longinus als besonders wirkungsvoll herausgestellt wird: »Pathetische Mittel reißen dann nämlich stärker mit, wenn sie der Sprecher nicht als Mittel zu verwenden, sondern der Augenblick zu gebären scheint« (18,2). Kunst, so heißt es bei (Pseudo-)Longinus weiter, sei dann am Ziel, »wenn sie Natur scheint« (22,1). Die ›dissimulatio artis‹ verschleiert die Kunstfertigkeit des Redners, um die persuasive Wirkung der Rede nicht zu gefährden.[19]

Klopstock inszeniert sein Verstummen insbesondere dann, wenn es um jenen geht, der mit Namen nicht zu nennen ist: Gott.[20] Die Unaussprechlichkeit Gottes befördert einerseits die kreative Suche nach möglichen Umschreibungen, die kühne Komposita ebenso einschließen wie Neologismen; andererseits artikuliert sich die Einsicht in die Unmöglichkeit, den einen, gültigen Namen für den Unnennbaren zu finden, in jener Sprache des bewußten Lallens und Stammelns, die als sprachlicher Ausdruck religiöser Inbrunst und damit als Vorstufe des Verstummens das schrittweise Versagen der Rede angesichts einer inneren Bewegung vorführt, die sich zu höchster Unruhe steigert. Was zuletzt bleibt, ist Schweigen. So jedenfalls ist der Gedankengang, oder besser gesagt: die Sprechbewegung der gleichnamigen Ode Klopstocks aus dem Jahr 1801:

Das Schweigen

Inniger Preis dir, Unerforschter, und nie den ersten der Endlichen
Ganz Erforschlicher, daß ich, begeistert, gelehrt
Durch die vereinte Schöpfung, mehr dich kenne,
Als irgend ein einzelnes Wesen ich kenne, welches du schufst!

beschreibt in seiner Untersuchung ausführlich die historischen und theoretischen Prozesse des Übergangs von der Schul- zur Affektrhetorik.

[19] Vgl. dazu die grundlegende Studie von Ursula Geitner, Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992 (Communicatio, 1).

[20] Gottesbild und Religiosität in Klopstocks Dichtung untersuchen Gerhard Kaiser, Klopstock. Religion und Dichtung, 2. durchges. Aufl., Kronberg/Ts. 1975 (zuerst 1962); Hans-Georg Kemper, Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit, Bd. 6,1: Empfindsamkeit, Tübingen 1997, S. 417-498; Hans-Ulrich Rülke, Gottesbild und Poetik bei Klopstock, Diss. Konstanz 1991.

Lebet ein Sterblicher, der sich denken kann,
Und dem der Gedanke von Gott
Der erste seiner Gedanken war, und ist,
Welcher nicht diesen Preis mit mir ausrufe?

Nun mögen, wenig gekant, die Sonnen wandeln;
Fliegen, wenig gekant, die Gefährten der Sonnen:
Uns ist Freude die Fülle geworden,
Wir kennen dich mehr!

Worten sprechen Ihn nicht aus; aber sie sind doch
Seines Lichts ankündende Dämmerung; werden
Morgenröthe, so bald mit herzlicher Innigkeit
Den nennenden Laut die Menschenstimme beseelt.

Hochheiliger! Allseliger! Allbarmherziger!
Aber ich lege die Hand auf den Mund. Denn werden mir auch
Morgenröthe die Worte; so fehlt es doch stets an etwas
Dem Gedanken von Ihm, fehlt dem Gefühl, ich schweige.[21]

Die stammelnden und gerade aufgrund ihrer simulierten Atemlosigkeit besonders emphatischen Ausrufe im ersten Vers der letzten Strophe kulminieren im bewußten, demütigen Verstummen eines Sprechers, der kurz zuvor die Bedeutung der Worte, durch Enjambement und Hyperbaton verstärkt, ausdrücklich betont hat (V. 18f.: »Denn werden mir auch | Morgenröthe die Worte«),[22] aber eben im Bewußtsein, daß das einzige Mittel, das ihm zur Verfügung steht, um den Höchsten zu preisen, angesichts der Größe Gottes unzureichend ist. Selbst der heliozentrische Schock, der in der dritten Strophe angedeutet wird, ist nicht jener einschlagende Blitz, mit dem (Pseudo-)Longinus (1,4) die unmittelbare, alles überwältigende Präsenz des Erhabenen verglichen hat. Die Erfahrung des – im Sinne Kants – Mathematisch-Erhabenen multipliziert vielmehr die Allmacht Gottes ins Unendliche.[23] Der Weltherrscher wird zum Weltenherrscher und vergrößert damit nur noch das Gefälle zwischen den Gedanken und Gefühlen des Menschen einerseits und den beschränkten Möglichkeiten ihrer Kommunizierbarkeit andererseits. Wenn es um den Unaussprechlichen, den

[21] Klopstock, Oden (Anm. 10), Bd. 2, S. 164f.

[22] Das Hyperbaton wird in der Schrift *Vom Erhabenen* des (Pseudo-)Longinus als »der treueste Abdruck erregter Leidenschaft« (22,1) charakterisiert.

[23] Beim Mathematisch-Erhabenen geht es laut Kant um die Erfahrung einer absoluten Größe, die »*über alle Vergleichung groß* ist«: »*absolute, non comparative magnum*«. – Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hrsg. v. Karl Vorländer, 7. Aufl., Hamburg 1990, § 25 (S. 91).

Namenlosen,[24] geht, können Worte weder die Gedanken noch die Gefühle des gläubigen Sängers und seiner Seelengröße einfangen und wiedergeben. Der erhabenste Moment heiliger Poesie ist daher notgedrungen die Wortlosigkeit.[25] Doch wie läßt sich das Wortlose in einem Wortkunstwerk ausdrücken? Und wie läßt es sich identifizieren?

Die Bedeutung, die Klopstock dem Wortlosen zugemessen hat, steht zunächst einmal erkennbar in der Tradition der Schrift des (Pseudo-)Longinus. Als »Widerhall von Seelengröße«, wie es bei (Pseudo-)Longinus (9,2) heißt, offenbart sich Erhabenheit durch starke Empfindungen, deren heftigster und höchster Ausdruck das Verstummen ist. Eine aufwühlende Seelenbewegung läßt sich sprachlich eben immer nur unzureichend wiedergeben, insbesondere bei einem sprach- und dichtungstheoretischen Konzept, das sich, wie bei Klopstock, so entschieden an gesprochener Sprache orientiert. In christlichem Verständnis evoziert das Gefühl der Unermeßlichkeit Gottes einen Schauder, ein Erschrecken, eine fundamentale Erschütterung und zugleich Begeisterung und Verzückung, die in enthusiastischer Wortlosigkeit kulminieren. Das Erstaunen über das Unsagbare entspringt einem erhabenen Seelenzustand und führt zu einer auch sprachlich-poetischen Erregung, die sich etwa in den religiösen Hymnen der Jahre 1758/59 auch formalästhetisch widerspiegelt.[26] Die freien Rhythmen dieser Hymnen, die Klopstock selbst als ›erhabene Gesänge‹ eines modernen Psalmisten verstanden hat, sollen das aufgewühlte Gefühl eines Dichters, der im produktiven Akt des Schreibens um Worte ringt, dem es die Sprache verschlägt und dem das Herz angesichts seiner religiösen Ekstase übergeht, authen-

[24] Eine Strophe der *Frühlingsfeyer* lautet: »Mit tiefer Ehrfurcht schau ich die Schöpfung an,|Denn Du!|Namenloser, Du!|Schufest sie!« – Friedrich Gottlieb Klopstock, Oden. Auswahl u. Nachwort v. Karl Ludwig Schneider, Stuttgart 1966, S. 63.

[25] Dem Modell der heiligen Poesie im 18. Jahrhundert widmet sich die Studie von Joachim Jacob, Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und Wieland, Tübingen 1997 (Studien zur deutschen Literatur, 144).

[26] Diesen Hymnen, *Dem Allgegenwärtigen*, *Das Anschaun Gottes*, *Die Frühlingsfeyer*, *Der Erbarmer* und *Die Glückseligkeit Aller*, widmet sich die Untersuchung von Katrin M. Kohl, Rhetoric, the Bible, and the Origins of Free Verse. The Early »Hymns« of Friedrich Gottlieb Klopstock, Berlin, New York 1990 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker; N.F., 92 = 126). Zur zentralen Bedeutung des Erhabenen für Klopstocks Dichtung vgl. Karl Viëtor, Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur (zuerst 1937), in: ders., Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte, Bern 1952, S. 234-266; 346-357. Sprache und Stil von Klopstocks Dichtung untersuchen grundlegend Schneider (Anm. 3); Ernst Kaußmann, Der Stil der Oden Klopstocks, Inaug-Diss. Leipzig 1931; Hans-Heinrich Hellmuth, Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock, München 1973 (Studien und Quellen zur Versgeschichte, 4).

tisch vermitteln.[27] Der bewegende Ton der hohen Ode oder feierlichen Hymne sublimiert und ästhetisiert die erregte Leidenschaft zu einem Kunstwerk, das seine Quelle, die seelische Bewegung des Dichters, gleichwohl nicht camoufliert. So entsteht jener ›beau désordre‹ (Boileau), der gerade auch für die Poetisierung des Allerheiligsten formalästhetisch angemessen ist. Gerade die erhabene Simplizität der Bibel immunisiert auch den religiös inspirierten Dichter gegenüber der Abhängigkeit von äußerlichem Figurenschmuck. Sein poetischer Lobpreis entspringt vielmehr inneren Affekten und ist wahrhaftiger Ausdruck seiner ›eloquentia cordis‹. Die aufrichtige Sprache des Herzens ersetzt die rhetorische Kunstlehre. Für Klopstock ist es eine Conditio sine qua non, daß der Dichter, wenn er die Seelen seiner Leser und Hörer erreichen und bewegen will, selbst »herzlichen Antheil« an dem nehmen müsse, »was er sagt.«[28] Das Erhabene erhebt ihn so, wie bereits bei (Pseudo-)Longinus vermerkt, »fast bis zur Majestät Gottes« (36,1). Die heilige Poesie ist als erhabene Dichtung, die freilich nur stellenweise Kategorien des Erhabenen einsetzt, die einzig mögliche Form, sich der absoluten Größe des Schöpfergottes anzunähern.

Aber was sagt der Dichter, der sich selbst zum erhabenen Sänger stilisiert? Und vor allem: Wie sagt er das, was er sagen will, insbesondere dasjenige, für das der selbsternannte Prophet und priesterliche Vermittler der göttlichen Offenbarung, die er in heilige Poesie übersetzt, eine besondere Ausdrucksform allen anderen vorzieht: die enthusiastische Wortlosigkeit? Selbstredend verfolgt der erhabene Sänger und moderne Psalmist eine durchaus komplexe und differenzierte, sprachlich abgestufte Strategie, das Unsagbare gerade der intensivsten Empfindungen eingängig zu vermitteln. Ohnehin kann der Einbruch des Erhabenen nur dann seine überwältigende Wirkung entfalten, wenn sich sein Ausdruckswert nicht durch inflationären Gebrauch erschöpft. Gerade die poetische und rhetorische Vergegenwärtigung des Wortlosen erfordert mitunter ausgesprochen wortreiche Techniken der Umschreibung oder Substituierung des Gemeinten durch Begriffe, die, bei allen Unterschieden, eines gemeinsam haben: Sie nähern sich dem, was eigentlich gesagt werden soll, immer nur an oder, negativ formuliert, sie verfehlen notgedrungen, wenn auch, im idealen Falle, nur knapp, die zur Mitteilung drängenden Gedanken oder Gefühle, die sich stets einer absolut prägnanten und präzisen Benennung entziehen.

[27] Den Zusammenhang von Dichtung und Gesang im poetischen und poetologischen Verständnis Klopstocks beleuchtet Hans Joachim Kreutzer, »The Sublime, the Grand, and the Tender«. Über Händels *Messiah* und Klopstocks *Messias*, in: Göttinger Händel-Beiträge 11, 2006, S. 1-24; hier insbes. S. 19ff.

[28] Klopstock, Von der Darstellung, in: Back, Spindler (Anm. 4), IV, S. 9.

Klopstocks Strategien, das Wortlose im Sprachkunstwerk zur Geltung zu bringen, sind, wie erwähnt, vielgestaltig. Das wohl auffälligste Mittel, das Unsagbare in Worte zu fassen, sind die zahlreichen Umschreibungen für den Unnennbaren. Die immerwährende Suche nach einem angemessenen Begriff offenbart die Vorläufigkeit jedes einzelnen Vorschlags und perpetuiert die eigenen sprachlich-poetischen Bemühungen ins Unendliche. Die Unergründlichkeit und damit zwangsläufig auch Unnennbarkeit Gottes ist bereits im *Messias* ein stehender Topos. So heißt es etwa im ersten Gesang: »Du bist ewig! Kein endlicher Geist hat das Zürnen der Gottheit, | Keiner je, den Unendlichen tödtend mit ewigem Tode, | Ganz gedacht, und keiner empfunden.«[29] Alle noch so erhabenen Gesänge müssen die Vollkommenheit Gottes zwangsläufig verfehlen, ist »Jehovah« doch immer »der Unaussprechliche« (I,251).[30] Klopstock macht darüber hinaus die Unnennbarkeit Gottes aber auch durch zahlreiche Umschreibungen seines unnennbaren Namens kenntlich. Die letzte von insgesamt sechs Strophen der Hymne *Das grosse Halleluja* (1766) lautet:

> Ehre dir! Ehre dir! Ehre dir!
> Hocherhabner! Erster!
> Vater der Schöpfung!
> Unaussprechlicher! Undenkbarer![31]

Die Verzückung des Sängers mündet in eine Aneinanderreihung stakkatohaft vorgetragener, stammelnder Ausrufe, die dem Unnennbaren gelten und ihn enthusiastisch preisen. Das Gefühl weiß mehr, als die Sprache zu artikulieren vermag. Da Gott nicht angemessen ausgesprochen werden kann, bleibt nur ein ewiges, religiös-inbrünstiges, eruptives Stammeln als kreativer Ausdruck eines tatsächlichen Unvermögens. Die Worte stürzen unverbunden und scheinbar unkontrolliert hervor.[32] In seiner Hymne *Dem Allgegenwärtigen* (1758) summiert sich die Zahl der Umschreibun-

[29] *Der Messias* wird im fortlaufenden Text zitiert nach: Friedrich Gottlieb Klopstock, Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. v. Horst Gronemeyer, Elisabeth Höpker-Herberg, Klaus Hurlebusch, Rose-Maria Hurlebusch. Abteilung Werke, IV/1 u. IV/2: Der Messias, hrsg. v. Elisabeth Höpker-Herberg, Berlin, New York 1974; hier I,124-126.

[30] Der Eigenname Gottes, Jhwh, heißt nichts anderes als »der Name«: »Gerade in der Bezeichnung ‚der Name' spiegelt sich die Unmöglichkeit wider, Gott durch Begriffe erfassen zu können«, erläutert Friedrich Niewöhner, Der Name und die Namen Gottes. Zur Theologie des Begriffs »der Name« im jüdischen Denken. Mit einem Anhang: Jakob von Edessa, »Scholion über den ausgezeichneten und besonderen Namen«, in: Archiv für Begriffsgeschichte 25, 1981, S. 133-161; hier S. 133.

[31] Klopstock, Oden (Anm. 10), Bd. 1, S. 176.

[32] Asyndeta, also verbindungslosen Wortfügungen, hat (Pseudo-)Longinus im neunzehnten Kapitel ein besonders großes pathetisch-emotionales Wirkungspotential attestiert.

gen des Gottesnamens gar auf achtzehn. Alle Versuche, Gott zu benennen, führen notgedrungen zu Umschreibungen seines Namens. Der Tropus der Antonomasie ist dementsprechend ein elementarer und zentraler Baustein in Klopstocks Poetik des Unsagbaren. Das wortlose Zentrum des Gedichts wird so überaus wortreich eingekreist. Häufungen, Variationen und Steigerungen sind denn auch seit (Pseudo-)Longinus verbürgte Mittel, das Erhabene wirkungsvoll in Szene zu setzen.[33]

Neben der Wortfülle, mit der die leidenschaftliche Suche nach einem angemessenen Begriff für einen bestimmten Gedanken oder ein besonderes Gefühl ins Unendliche perpetuiert und potenziert wird, vertraut Klopstock insbesondere auf die Stärke und Stellung von zentralen Worten, wenn er das an sich Wortlose zu umkreisen versucht. In dem Lehrgespräch *Von der Darstellung* führt Klopstock dazu aus:

> Der Dichter kann diejenigen Empfindungen, für welche die Sprache keine Worte hat, oder vielmehr nur (ich sage dieß in Beziehung auf den Reichthum unserer Sprache) die Nebenausbildungen solcher Empfindungen, er kann sie, durch die Stärke und die Stellung der völlig ausgedrückten ähnlichen, mit ausdrücken.[34]

Auch hier schließt Klopstock an elementare Vorstellungen der Schrift *Vom Erhabenen* des (Pseudo-)Longinus und ihrer Rezipienten in der Neuzeit an. (Pseudo-)Longinus nennt insgesamt fünf Quellen für den hohen Stil, die allesamt auch für Klopstock von elementarer Bedeutung sind. Die »zwei Grundlagen des Erhabenen« sind hier wie dort »die kraftvolle Fähigkeit, erhabene Gedanken zu zeugen«, sowie eine »starke, begeisterte Leidenschaft« (8,1). Die Empfindungskraft ist in Klopstocks Dichtungsverständnis noch wichtiger als die Einbildungskraft, geht es ihm doch in besonderem Maß um die Stimulierung einer seelischen Bewegung, die allein einen Hörer ekstatisch zu überwältigen vermag.[35]

[33] Vgl. (Pseudo-)Longinus (Anm. 11), 23,1.

[34] Back, Spindler (Anm. 4), Bd. 4, S. 10.

[35] Zum Verhältnis von Empfindungskraft und Einbildungskraft bei Klopstock vgl. auch Hildegard Benning, Rhetorische Ästhetik. Die poetologische Konzeption Klopstocks im Kontext der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1997, S. 102. Die Entfesselung von Emotionalität in der performativen Wortbewegung bedeutet aber nicht, wie Winfried Menninghaus in seiner dekonstruktivistischen Lesart von Klopstocks Poetik der schnellen »Bewegung« nahelegt, daß sich bei Klopstock Bedeutung ganz in sinnfreie Bewegung auflöste. Die persuasive, affektstimulierende Sprechweise von Klopstocks Dichtung ist nicht von der gedanklich-inhaltlichen Substanz des Gesagten zu trennen. – Menninghaus (Anm. 3), S. 259-361. Zu Recht betont Amtstätter (Anm. 5), S. 48: »Geht es bei der Poetik der actio um die Wortbewegung, so nicht um die Wortbewegung um ihrer selbst willen, sondern um die Wortbewegung im rhetorischen Sinne als angemessenem Ausdruck einer Bedeutung.«

Bei der Sprachbildung im engeren Sinne setzt (Pseudo-)Longinus auf Größe und Erhabenheit, die insbesondere durch sorgfältige Wortwahl, gegebenenfalls aber auch durch Figurenreichtum hervorgerufen werden kann. Die letzte Ursache der Größe, die (Pseudo-)Longinus anführt, »ist die würdevolle gehobene Wort- und Satzfügung« (8,1), der wiederum Klopstock mit seinen Hinweisen zu Stärke und Stellung, das heißt durch Isolierung und damit forcierte Akzentuierung einzelner Worte, weiterhin durch rhetorische Figuren, die auch in der Schrift des (Pseudo-)Longinus als elaborierte Formen pathetischer Sprechweise besonders hervorgehoben werden, wie Hyperbaton, Inversion, Apostrophe, Interjektion und Wiederholung, umfassend Rechnung trägt. Die bereits zitierte letzte Strophe der Hymne *Das grosse Halleluja* verbindet idealtypisch die Wiederholung (»Ehre dir!«) mit der Anrufung des ›Einen‹, die freilich auf verschiedene, emphatisch vorgetragene Umschreibungen ausweichen muß. Die in einem hochgradigen Erregungszustand vorgetragenen Wiederholungen treiben die Erschütterung der Seele bis an die Grenze des Verstummens und unterstreichen so den geheimen Fluchtpunkt des Gedichts: das Wortlose. Die letzte Strophe der Ode *Das Schweigen* kombiniert, wie beschrieben, die Apostrophe und Suche nach einem Namen für den Unnennbaren (»Hochheiliger! Allseliger! Allbarmherziger!«) mit einem Hyperbaton (»Denn werden mir auch | Morgenröthe die Worte«), das bereits (Pseudo-)Longinus als Ausdruck erregter Leidenschaft besonders geschätzt hat (22,3) und in Klopstocks Modell semantischer Rhythmik eine forcierte Akzentuierung signalisiert. Wer seine Gefühle nicht bändigen kann, dem geraten auch Satzkonstruktionen aus den Fugen.

Zur Stärke und Stellung markanter Worte tritt bei Klopstock noch das Stilideal der prägnanten Kürze, der brevitas, die, wie bereits bei (Pseudo-) Longinus (21,2) ausdrücklich vermerkt, insbesondere die Emotionalität der Rede, ihre Leidenschaft, verstärkt. »Von der Einfachheit ist die Kürze niemals, und von der Stärke nur selten trennbar«, betont Klopstock etwa in seinem Lehrgespräch *Von der Darstellung*.[36] Die Wortverknappung signalisiert einen Erregungszustand, in dem der Sänger nur noch das Elementarste, in keinem Falle aber komplette Sätze, hervorzubringen, ja nur noch zu stammeln vermag. Eine – zumindest in der poetischen Simulation – natürliche Affekt-Sprache verzichtet selbstredend auf den künstlichen Figurenschmuck der gelehrten *officia*-Rhetorik. Die innere Unruhe des Sprechers und damit auch seines Sprechens zerschlägt zudem das Metrum als Ausdruck des Bemühens, das Unsagbare zu sagen. Die freien Rhythmen bestätigen damit implizit die grundlegende Relevanz des Wortlosen in Klopstocks

[36] Back, Spindler (Anm. 4), Bd. 4, S. 8.

Poetik des Stammelns. Das Unaussprechliche, das sich im Begrifflichen des Wortes gar nicht ausdrücken läßt, kann im Rhythmus frei ausschwingen. Die Sprechbewegung gewinnt so gegenüber dem eigentlich Gesagten ein auffälliges Übergewicht, die Energeia ist wichtiger als das Ergon.

3

Klopstock hat das Unsagbare als ideelles Zentrum einer Präsenz des Erhabenen in seiner Poesie und Poetik verankert. Knapp 200 Jahre später ist es für den Maler Barnett Newman (1905 – 1970) das antimimetische, abstrakte Bild, in dem sich ein unmittelbares, sinnliches Überwältigungspotential offenbart. Die Konfrontation mit dem Absoluten evoziert in beiden Fällen eine Dynamik, die sich bei Klopstock in einer leidenschaftlichen, das natürliche Sprechen und insbesondere die natürliche Sprechbewegung simulierenden Wortsuche artikuliert und bei Newman die Erfahrung von Unendlichkeit durch eine Auflösung von Formgebundenheit und Gegenständlichkeit abbildet. Newmans entschiedener, insbesondere wirkungsästhetisch fundierter Antiformalismus in Theorie und malerischer Praxis weist die normative Macht des Kunstschönen in der Geschichte der Ästhetik entschieden zurück und begründet, in bewußter Abgrenzung zum traditionellen Formenkanon der Kunstgeschichte sowie zum verbürgten Anspruch auf eine mehr oder weniger konventionelle Lesbarkeit des Kunstwerks, das fundamentale Erlebnis des Erhabenen.[37] Diesen besonderen Bezug zum Erhabenen stellte Newman explizit in seinem programmatischen Aufsatz *The Sublime Is Now*, der im Dezember 1948 in der Zeitschrift *Tiger's Eye* erschienen ist, her. Grundlage seiner Überlegungen bildet die Tradition des Erhabenen, mit dessen Theorie er sich eingehend beschäftigt hat, seien es die Schriften des (Pseudo-)Longinus und Edmund Burkes, sei es Kant und der von diesem beeinflußte Schiller, dessen Werke wiederum insbesondere durch die Vermittlung Thomas Carlyles in der angelsächsischen Welt verbreitet worden sind. Newmans programmatischer Avantgardeanspruch ist daher alles andere als eine creatio ex nihilo; er greift vielmehr einen spezifischen Strang der Ästhetik auf, reflektiert seine historische Dimension und entwickelt daraus seine sowohl produktions- als auch wirkungsbezogene Begründung einer radikal erneuerten, modernen Formensprache in der Kunst.

Leitet Klopstock seine Vorstellungen zum Wortlosen insbesondere aus der Schrift des (Pseudo-)Longinus sowie aus der Tradition der frühneuzeit-

[37] Vgl. Max Imdahl, Barnett Newman. Who's afraid of red, yellow and blue III, in: Pries (Anm. 13), S. 233-252.

lichen (Pseudo-)Longinus-Rezeption ab, so bezieht sich Newman in erster Linie auf das moderne ästhetische Verständnis des Erhabenen. Newman verbindet seine Auffassung des Erhabenen als höchster Bestimmung der Kunst mit einer programmatischen Abkehr von der Formensprache des Schönen.[38] Amerika verfügt nach seiner Überzeugung über alle Voraussetzungen, das gelobte Land einer neuen Kunst des Erhabenen zu werden, falle es hier doch leichter, sich von dem etablierten Formenkanon der europäischen Kunsttradition zu emanzipieren.[39] Das Verlangen nach dem Erlebnis des Erhabenen, das alle vertrauten Erfahrungen übersteigt, ist in Newmans Verständnis eine anthropologische Kategorie, die sich die moderne Kunst zueigen machen müsse. Das natürliche menschliche Verlangen (»man's natural desire«) nach dem Erhabenen, das Newman mit absoluten Emotionen (»absolute emotions«) gleichsetzt,[40] geht bei ihm einher mit der künstlerischen Triebkraft, das Schöne zu zerstören. Daß diesem Impuls eher in Amerika Folge geleistet werden könne, liegt laut Newman an der ungebrochenen normativen Macht des Kunstschönen in der europäischen Tradition seit der griechischen Antike. Die Erneuerung des klassizistischen Schönheitskults in der Renaissance hat die europäische Kunst bis in die Moderne, mit Ausnahme des Impressionismus,[41] entscheidend, ja, nach Ansicht Newmans, exklusiv geprägt, seien es Picasso[42] und Mondrian,[43] seien es die Kubisten,[44] bei denen er gleichermaßen einen for-

[38] Das Spannungsmoment von Form und Tradition bei Newman erörtert Verf., Epochenbilder – Künstlertypologien. Beiträge zu Traditionsentwürfen in Literatur und Wissenschaft 1860 bis 1930, Frankfurt/M. 2005 (Das Abendland; N.F., 33), S. 406-414.

[39] Barnett Newman, The Sublime Is Now, in: ders., Selected Writings and Interviews, edited by John P. O'Neill, New York 1990, S. 170-173; hier S. 173: »I believe that here in America, some of us, free from the weight of European culture, are finding the answer, by completely denying that art has any concern with the problem of beauty and where to find it. The question that now arises is how, if we are living in a time without a legend or mythos that can be called sublime, if we refuse to admit any exaltation in pure relations, if we refuse to live in the abstract, how can we be creating a sublime art?«

[40] Ebd., S. 173.

[41] Ebd., S. 172: »Instead, painting continued on its merry quest for a voluptuous art until in modern times the impressionists, disgusted with its inadequacy, began the movement to destroy the established rhetoric of beauty by the impressionist insistence on a surface of ugly strokes.«

[42] Ebd., S. 172f.: »Picasso's effort may be sublime but there is no doubt that his work is a preoccupation with the question of what is the nature of beauty.«

[43] Ebd., S. 173: »Even Mondrian, in his attempt to destroy the Renaissance picture by his insistence on pure subject matter, succeeded only in raising the white plane and the right angle into a realm of sublimity, where the sublime paradoxically becomes an absolute of perfect sensations. The geometry (perfection) swallowed up his metaphysics (his exaltation).«

[44] Ebd., S. 172: »just as later the cubists, by their dada gestures of substituting a sheet of newspaper and sandpaper for both the velvet surfaces of the Renaissance and the impression-

malistischen Hang zur Perfektion und damit zur Schönheit erkennt. Eine neue Vision, wie die Erfahrung des Erhabenen in der Moderne zu realisieren sei, spricht Newman all diesen Bewegungen, die er weiterhin in der seiner Meinung nach unfruchtbaren Auseinandersetzung mit der Natur des Schönen befangen sieht, ab.

Newman versteht die Geschichte der Kunst grundsätzlich als Widerstreit zwischen der Idee der Schönheit und der dem Menschen innewohnenden Sehnsucht nach dem Erhabenen. Diese Sehnsucht ist, wie schon bei (Pseudo-)Longinus und auch bei Klopstock, Ausdruck des elementaren Bezugs des Menschen zum Absoluten. Die Vergegenwärtigung absoluter Gefühle soll, bei Klopstock und bei Newman, eine unmittelbare Erfahrung von Totalität hervorrufen und die Repräsentationsfunktion von Kunst durch deren Transzendenz ersetzen.[45] Gerade die radikale Beschränkung der Formensprache – bei Klopstock insbesondere das Stilideal der brevitas, bei Newman die Dominanz großer homogener Farbflächen mit vertikalen Streifen – soll das Ausdruckspotential der Kunst steigern: sublimitas durch simplicitas. Die europäische Kunst hat jedoch, so Newmans kritischer Befund, gerade diesen Bezug zum Absoluten zerstört, indem sie ihn unter dem überragenden Einfluß Platons über die Zeiten hinweg durch die Vorstellung idealer Schönheit zu vermitteln versuchte. Die Durchsetzung einer Leitästhetik über die zentralen Stationen der griechischen Antike sowie der italienischen Renaissance hat in Newmans Augen eine grundsätzlich defizitäre Entwicklung der europäischen Kunst zementiert.

Der Weg, der in Newmans eigener Vision zum Erhabenen führt, ist derjenige hin zur Abstraktion. Bereits Wilhelm Worringer hat in seinem Werk *Abstraktion und Einfühlung* (1907) die Abstraktion dem Schönen gegenübergestellt und sie darüber hinaus mit zentralen Attributen des Erhabenen ausgestattet.[46] Newmans eigener Ansatz ist freilich ungleich radikaler, setzt doch die von ihm geforderte Erfahrung des Erhabenen einen Bildersturm voraus, der mit der konsequenten Auslöschung der Erinnerung an die westeuropäischen Traditionen, seien sie inhaltlicher, seien sie formaler Natur, einhergeht. Die Traditionsnegation ist nur durch bewußtes Vergessen zu erreichen: »We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have

ists, made a similar transfer of values instead of creating a new vision, and succeeded only in elevating the sheet of paper.«

[45] Von einer »Transzendenz der Unmittelbarkeit« in Newmans Kunst spricht Armin Zweite, Barnett Newman. Bilder – Skulpturen – Graphik, Ostfildern-Ruit 1997, S. 6.

[46] Vgl. Walter Erhart, Verbotene Bilder? Das Erhabene, das Schöne und die moderne Literatur, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 41, 1997, S. 79-106; hier insbesondere S. 101.

been the devices of Western European painting.«[47] In der negativen Darstellung der Kunst des Erhabenen wird die Form formlos. Aus dieser bewußt herbeigeführten Tabula rasa kann schließlich eine Kunst hervorgehen, die, in der Tradition des jüdischen Bilderverbots,[48] Bilder erzeugt, die nichts Gegenständliches darstellen und gerade durch ihre ›unlesbare‹ Totalität den Betrachter radikal zu sich selbst bringen. Die Entmaterialisierung der Kunst geht mit ihrer Spiritualisierung einher.

Newmans eigene, großformatige Farbflächen mit senkrechten Streifen sind scheinbar unüberschaubar, isolieren und desorientieren den Betrachter im Sinne der ästhetischen Bestimmung des Erhabenen und verweisen ihn so auf sich selbst. Das Bild zeigt nichts im herkömmlichen Sinn, sondern ist nichts anderes als sein konzentriertes ›Jetzt‹: *The Sublime Is Now*. Bei Newman ist es die große Farbfläche, die dem Betrachter, der sich ihr nicht entziehen kann, überwältigt und die Grenze zwischen endlicher Darstellung und unendlichem Gehalt verschwimmen läßt. In Klopstocks Poetik der actio setzt in erster Linie das leidenschaftliche Sprechen »die *ganze* Seele in Bewegung«,[49] verschlingt dabei jedoch weder den Inhalt noch die gedankliche Substanz des Dargestellten. Newmans abstrakte Malerei wiederum läßt die Welt der äußeren Erscheinungen hinter sich und öffnet so das Tor zum Reich der reinen Idee. Die Präsenz des Erhabenen ist in beiden Fällen ein Akt der sinnlich-emotionalen Überwältigung, die über die spezifische Sprech- bzw. Mal-Form erfolgt. Drängte sich dagegen ein lesbarer Inhalt auf Kosten der rhetorischen und ästhetischen Wucht in den Vordergrund, würde das unweigerlich einsetzende Bemühen, den Text oder das Bild kognitiv, rational und reflektierend zu erfassen, den Erregungszustand des Gemüts allzu sehr abdämpfen. In Klopstocks Verständnis des Erhabenen sind es insbesondere die Interjektionen und Apostrophen, die einen reinen Gefühlszustand, eine Seelenbewegung artikulieren, und – insbesondere in seinen frühen religiösen Hymnen – über das Stammeln einzelner Worte zum Verstummen des Sängers führen. Bei Newman kann der Betrachter dem ›Jetzt‹ der Farbfläche nicht entrinnen; er ist nicht zuletzt durch eine Hängung, die den Betrachter auf engem Raum, ohne Ausweichmöglichkeit, mit dem Bild konfrontieren soll, der Präsenz der Leinwand ebenso distanzlos ausgesetzt wie der Leser oder Hörer der rhetorischen Gewalt von Klopstocks emphatischen Hymnen. In beiden Fällen evoziert der, im Sinne des (Pseudo-)Longinus (1,4), blitzartige Einbruch des Er-

[47] Newman, The Sublime Is Now (Anm. 39), S. 173.

[48] Vgl. dazu im Alten Testament das zweite Buch Mose (Exodus) 20,4; 34,17 und das fünfte Buch Mose (Deuteronomium) 4,15-19; 5,8.

[49] So Klopstock in seinen *Gedanken über die Natur der Poesie* (1759). – Back, Spindler (Anm. 4), Bd. 4, S. 36.

habenen eine tiefe Ergriffenheit und, jenseits kognitiver Ableitungen, im Augenblick der Offenbarung ein unmittelbares Verstehen und Begreifen dessen, was logisch nicht oder nur unzureichend erschlossen werden kann.

In Newmans ästhetischem Verständnis des Erhabenen ruft die Erfahrung des unausweichlichen Ausgeliefertseins ein gemischtes Gefühl aus Lust und Unlust hervor, wie es Kant in der *Kritik der Urteilskraft* definiert hat.[50] Die Kunst lotet die Grenze der Repräsentierbarkeit aus und ist in letzter Konsequenz selbst Ausdruck von Bilderstürmerei, ermöglicht so aber die Wirkung subjektiver Selbsterfahrung, die wiederum, zumindest dem eigenen theoretischen Konzept nach, einen moralisch-ethischen Anspruch impliziert: Durch die Erhebung des eigenen Selbst im Zeichen des Erhabenen erfährt der überwältigte Betrachter seine Freiheit jenseits aller dogmatischen Prinzipien. Bei Klopstock erfüllt sich die ethisch-moralische Dimension der Präsenz des Erhabenen in der poetischen Wahrhaftigkeit, mit der die göttliche Offenbarung in Dichtung übersetzt wird. Der höchste Zweck aller Poesie ist in Klopstocks Dichtungsverständnis denn auch »moralische Schönheit«[51] beziehungsweise »sittliche Schönheit«[52]. Moralische Schönheit allein, so Klopstock, »verdient es, daß sie unsere ganze Seele in Bewegung setze.«[53] Bei Klopstock evoziert das Staunen über das Unbegreifliche eine Sprachlosigkeit, die den Leser oder Hörer ebenso blitzartig überwältigt wie Newmans abstrakte Bilder ihren Betrachter. Die durch den Eindruck von Totalität ausgelöste Ohnmachtserfahrung wird darüber hinaus bei Newman im Sinne von Kants Bestimmung des Erhabenen intellektuell bewältigt. Die Bedingung dafür ist jedoch der Verzicht auf

[50] Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft (Anm. 23), § 27: »Das Gefühl des Erhabenen ist also ein Gefühl der Unlust, aus der Unangemessenheit der Einbildungskraft in der ästhetischen Größenschätzung zu der Schätzung durch die Vernunft; und eine dabei zugleich erweckte Lust, aus der Übereinstimmung eben dieses Urteils der Unangemessenheit des größten sinnlichen Vermögens mit Vernunftideen, sofern die Bestrebung zu denselben doch für uns Gesetz ist.« (S. 102) Das unterschiedliche Verständnis des Erhabenen bei (Pseudo-)Longinus und Kant erläutert Winfried Menninghaus, Zwischen Überwältigung und Widerstand. Macht und Gewalt in Longins und Kants Theorien des Erhabenen, in: Poetica 23, 1991, S. 1-19. Sind Macht und Gewalt des Erhabenen in der Schrift des (Pseudo-)Longinus unwiderstehlich, akzentuiert Kant den geistigen Widerstand gegen eine Überwältigung, die den Menschen willenlos macht und ihn dadurch seiner Freiheit beraubt: »erhaben ist für Kant nur diejenige sinnliche Freiheitsberaubung, die uns das Gefühl einer um so größeren Freiheit als übersinnlicher Wesen zurückerstattet.« (S. 6).

[51] Klopstock, Von der heiligen Poesie (1755), in: Back, Spindler (Anm. 4), Bd. 4, S. 91; vgl. auch ders., Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften (1758), in: ebd., S. 115.

[52] Klopstock, Von der Darstellung, in: Back, Spindler (Anm. 4), Bd. 4, S. 11.

[53] Klopstock, Von der heiligen Poesie, in: Back, Spindler (Anm. 4), Bd. 4, S. 91.

den Bereich gegenständlicher Erscheinungen, die das Unendliche gerade nicht auszudrücken vermögen. Diese für Newmans Ästhetik elementare Korrelation zwischen dem Erhabenen und dem Gestaltlosen hat bereits Hegel postuliert:

> Das Erhabene überhaupt ist der Versuch, das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erscheinungen einen Gegenstand zu finden, welcher sich für diese Darstellung passend erwiese. Das Unendliche, eben weil es aus dem gesamten Komplex der Gegenständlichkeit für sich als unsichtbare, gestaltlose Bedeutung herausgesetzt und innerlich gemacht wird, bleibt seiner Unendlichkeit nach unaussprechbar und über jeden Ausdruck durch Endliches erhaben.[54]

Newman greift für seine produktions- und wirkungsästhetische Begründung einer radikal neuen Formensprache erkennbar auch auf Kernvorstellungen des deutschen Idealismus zurück.

Der Gedanke der unausweichlichen Präsenz eines Bildes, dem sich der Betrachter nicht entziehen kann, sieht er sich ihm doch selbst orientierungs- und ortlos ausgesetzt, erinnert frappierend an Heinrich von Kleists Auseinandersetzung mit Caspar David Friedrichs Gemälde *Mönch am Meer*, das im Herbst des Jahres 1810 auf der Berliner Akademieausstellung gezeigt worden ist, zumal Kleist, wie anderthalb Jahrhunderte später Newman, die entsprechende wirkungsästhetische Dimension der Entgrenzung als Erfahrung des Erhabenen charakterisiert hat.[55] Erschienen ist Kleists Beitrag, der einen von Clemens Brentano unter Mitwirkung Achim von Arnims verfaßten Aufsatz weitreichend umarbeitet, unter dem Titel *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* am 13. Oktober 1810 in den von ihm selbst herausgegebenen *Berliner Abendblättern*. Mißt Brentano Friedrichs Gemälde an der romantischen Konzeption unendlicher Sehnsucht, so betont Kleist im Gegenzug die Überwältigung des Betrachters durch die beunruhigende Erfahrung der Entgrenzung der eigenen Wahrnehmung. Kleists kühne Metapher, Friedrichs Bild wirke auf den Betrachter, »als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären«,[56] meint diejenige Orientie-

[54] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke, Bd. 13: Vorlesungen über die Ästhetik I. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832 – 1845 neu edierte Ausgabe, Frankfurt/M. 1986, S. 467.

[55] Vgl. dazu Christian Begemann, Brentano und Kleist vor Friedrichs *Mönch am Meer*. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64, 1990, S. 54-95.

[56] Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, hrsg. v. Ilse-Marie Barth u.a., Bd. 3: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften, hrsg. v. Klaus Müller-Salget, Frankfurt/M. 1990 (DKV – Bibliothek deutscher Klassiker, 51), S. 543. Vgl. dazu die kunstwissenschaftliche Analyse von Jörg Traeger, »… als ob einem die Augenlider weggeschnitten

rungs- und Distanzlosigkeit, die auch Newman für die Erfahrung einer scheinbar unbegrenzten Raumgestaltung konstatiert. Im Unterschied zur Tradition der Landschaftsmalerei seit der Renaissance ist ja bei Friedrichs *Mönch am Meer* der Raum nicht durch Zentralperspektive geordnet. Indem das Bild, wie Kleist bemerkt, »in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat«,[57] wird der Standpunkt des Betrachters vollends unbestimmbar. Friedrichs Gemälde stellt die Natur nicht nachahmend dar, sondern öffnet sie zum Betrachter hin, der so in einen Dialog mit dem Bild tritt. Dieses unvermittelte ›Jetzt‹ der Begegnung mit dem Bild, das Präsenzerlebnis, das die Distanz des Betrachters zum Bild aufhebt, überwältigt das Subjekt im Sinne der Theorie des Erhabenen. Dieses wirkungsästhetische Phänomen verbindet Kleists *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* und die kunsttheoretische Position Newmans, der seine Vorstellungen in scharfer Abgrenzung gegen den klassizistischen Formenkanon profiliert.

Kleists Metapher der weggeschnittenen Augenlider verdient noch einige ergänzende Überlegungen. Augenlider, so läßt sich ganz allgemein konstatieren, begrenzen einerseits das Blickfeld, andererseits schützen sie das Auge. Beide anthropologischen Momente klingen bei Kleist ex negativo an: das Fehlen eines den Blick des Betrachters rahmenden Vordergrunds ebenso wie die ungeschützte Wahrnehmung. Auch in Newmans Konzept spielen diese Phänomene erhabener Entgrenzung eine zentrale Rolle, wie auch die grundsätzliche Unabgeschlossenheit des Bildes. Sind es bei Friedrich die hellen Dünen, das dunkel bewegte Meer und die Leere des Himmels, die streifenartig übereinandergeordnet sind und dazu führen, daß, wie Jörg Traeger hervorhebt, »dem Bildsystem, das uns aus dem Rahmen entgegenblickt, gleichsam die Augenlider weggeschnitten worden sind«,[58] so unterstreichen bei Newman schmale vertikale Randstreifen den Eindruck des Unabgeschlossenen und Unbegrenzten des Bildes, das beim Betrachter ein Gefühl der Ohnmacht evozieren soll. Lidlose Augen lassen sich nicht schließen. Die Überwältigung führt daher zu einer pathologischen Rührung. Für Theodor W. Adorno wird sich schließlich der ästhetische Ausdruck des Wahrheitsgehalts eines Kunstwerks in der Form einer Dissonanz, jenseits einer seiner Meinung nach geschichtslosen klassizistischen Versöhnung, realisieren: die Dissonanz als Ausdruck eines Leidens. Wie Newman sieht Adorno demgegenüber die Reduktion der Ästhetik auf

wären.« Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist, in: Kleist-Jahrbuch 1980, S. 86-106.

[57] Kleist (Anm. 56), S. 543.

[58] Traeger (Anm. 56), S. 89.

das Schöne notgedrungen in einen historisch relativistischen Formalismus mit Nähe zu Kitsch und Lüge münden.[59]

Wie bei Friedrich ist es auch bei Newmans radikal abstrakten Bildern dem Betrachter nicht möglich, einen zentralen Standpunkt einzunehmen, fehlen doch sowohl eine räumliche Schichtung als auch eine meßbare Tiefenerstreckung. Auf begrenztem Raum wird so der Eindruck von Totalität und Grenzenlosigkeit vermittelt. Durch die suggestive Aufhebung der ästhetischen Grenze wird auch die menschliche Wahrnehmung entgrenzt. Für den Betrachter von Friedrichs und Newmans Gemälden gilt daher gleichermaßen, daß er ihnen ungeschützt ausgesetzt ist, sieht er doch einen entgrenzten Raum, der – im wörtlichen Sinne – unermeßlich erscheint. In unermeßliche Räume dringt auch der prophetische Sänger und priesterliche Vermittler göttlicher Wahrheit, Klopstock, vor und artikuliert angesichts der unbegreiflichen Allmacht des Schöpfers eine Ohnmachtserfahrung, die zugleich erregend und verzückend ist. Kulminiert bei Klopstock die Ohnmachtserfahrung der Entgrenzung als poetischer Ausdruck des Erhabenen in der Sprachlosigkeit, so bei Newman als ästhetischer Ausdruck des Erhabenen in der reinen Abstraktion. Die Präsenz des Erhabenen ist sowohl in Klopstocks religiöser Dichtung als auch in Newmans Bildtheologie ein transzendentaler Akt, der das Absolute, das Göttliche, poetisch beziehungsweise ästhetisch vergegenwärtigt. Entsprechend hat Newman seine Malerei als eine metaphysische Übung begriffen: »art must become a metaphysical exercise.«[60]

Für Newman ist, wie wir gesehen haben, dieses ›Jetzt‹, das heißt die unmittelbare, distanzlose, überwältigende Präsenz in der modernen Kunst, das Erhabene, das geradezu als Synonym für Avantgarde verwendet wird.[61]

[59] Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, hrsg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1970, S. 82: »Die fatale Allgemeinheit des Begriffs des Schönen ist jedoch nicht kontingent. Der Übergang zum Primat der Form, den die Kategorie des Schönen kodifiziert, läuft bereits auf den Formalismus, die Übereinstimmung des ästhetischen Objekts mit allgemeinsten subjektiven Bestimmungen hinaus, an dem dann der Begriff des Schönen leidet.«

[60] So Newman 1945 in *The Plasmic Image*. – Newman (Anm. 39), S. 145. Nach Auffassung von Hannah Weitemeier-Steckel vertritt Newman »die Haltung des strengen asketischen Mystikers unter den Meistern der Abstrakten«. – Hannah Weitemeier-Steckel, Pilger zum Absoluten. Geheimnisse und Verführungen der Abstrakten, in: Wieland Schmied (Hrsg.), Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1980, S. 137-142; hier S. 141. Daß Newmans Enthusiasmus für jüdische Mystik eher ästhetisch als religiös motiviert gewesen sei, betont Harold Rosenberg, Barnett Newman, New York 1978, S. 83.

[61] Vgl. grundsätzlich Jean-François Lyotard, Das Erhabene und die Avantgarde, in: Merkur 38, 1984, H. 424, S. 151-164; wiederabgedruckt in: Jacques Le Rider, Gérard Raulet (Hrsg.), Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte, Tübingen 1987, S. 251-269.

Das Ergebnis ist eine radikale antimimetische Ästhetik, die reine Abstraktion, in der sich die für die moderne Kunst unabdingbare Auseinandersetzung mit dem Absoluten widerspiegelt. Als eine Versinnlichung des Absoluten und damit als Repräsentation des nicht Repräsentierbaren wurde das Erhabene auch in der Philosophie des 20. Jahrhundert gegenüber dem Schönen entschieden aufgewertet, von Theodor W. Adorno in der *Ästhetischen Theorie* ebenso wie von Jean-François Lyotard.[62] Indem die Kunst des Erhabenen eine Entfesselung des Elementarischen betreibt, wird sie zu einer Grunderfahrung aller modernen Kunst. Ist das Schöne in der Ästhetik eine Instanz der Versöhnung, so sperrt sich laut Adorno das Erhabene gegen jede Form der Integration und akzentuiert demgegenüber das Moment des Inkommensurablen und Unkommunizierbaren in der Kunst. Die Dissonanz ist dabei Ausdruck der dialektischen Struktur der modernen Kunst. Das Erhabene – und das ist seine elementare Bedeutung für die Kunst ›nach Auschwitz‹ – überspielt im Unterschied zur Haltung klassizistischer Versöhnung die Widersprüche nicht, sondern trägt sie offen aus: »Erbe des Erhabenen ist die ungemilderte Negativität, nackt und scheinlos wie einmal der Schein des Erhabenen es verhieß.«[63] Lyotard wiederum sieht insbesondere in Kants Analytik des Erhabenen, die er kritisch rezipiert, die künstlerische Avantgarde im Keim enthalten. Die moderne Kunst, die sich vom Bildgegenstand emanzipiert, zeigt, so Lyotards zentrales, nicht zuletzt an Newmans Kunst und Kunsttheorie profiliertes Argument, im Erhabenen das Scheitern der Versinnlichung und setzt dazu Mittel einer negativen Darstellung ein.[64] Der entscheidende Akzent des Erhabenen liegt, wie in Newmans Kunst und Kunsttheorie, in seinem radi-

[62] Sowohl Adorno als auch Lyotard betrachten die Kunst der Moderne als eine »Chiffre des Absoluten«, betont Albrecht Wellmer, Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno, Frankfurt/M. 1985, S. 60f. Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Positionen Adornos und Lyotards diskutiert Wolfgang Welsch, Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen, in: Pries (Anm. 13), S. 185-213; hier insbes. S. 204-208. Vgl. auch die entsprechenden Ausführungen von María Isabel Peña Aguado, Das Erhabene als Rettungsbegriff der philosophischen Ästhetik. Eine Untersuchung zum Begriff des Erhabenen im 18. und 20. Jahrhundert bei Burke, Kant, Adorno und Lyotard, Inaug.-Diss. Würzburg 1992, S. 77-134.

[63] Adorno (Anm. 59), S. 296.

[64] Jean-François Lyotard, Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experiments, Berlin 1986. Zu Newman vgl. S. 7-23. Der »Ort des Erhabenen« ist für Lyotard die »Begegnung mit dem Unsagbaren, Ungesprochenen, Nicht-Faßbaren«, betont Vierle (Anm. 14), S. 312. Lyotards Verständnis des Erhabenen als eines Projekts der Kunst und nicht als einer Erfahrung der Natur analysiert Gernot Böhme, Lyotards Lektüre des Erhabenen, in: Kant-Studien 89, 1998, S. 205-218.

kalen ›Jetzt‹, seiner unmittelbar überwältigenden Präsenz, die das Bewußtsein außer Fassung bringt.[65]

Als eine Versinnlichung des Absoluten, eine Repräsentation des nicht Repräsentierbaren hat auch Klopstock sein poetisches Konzept eines erhabenen Gesangs verstanden. Im poetischen Ausdruck authentischer Erregung radikalisiert sich die Präsenz des Erhabenen bis zur Sprachlosigkeit. Sind jedoch in Klopstocks Dichtungsverständnis Bedeutung und Sinn dem Sprechrhythmus immanent, so löst Newman die Kunst von ihren semantischen Bezügen. Die Wortbewegung ist bei Klopstock nicht selbstreferentiell, sondern angemessener Ausdruck einer Bedeutung. Wenn es jedoch um den Ausdruck des ›Wortlosen‹ geht, muß auch bei Klopstock die Semantik des Rhythmus nicht mehr der Semantik des Wortinhalts entsprechen. Die Referenz des Erhabenen veredelt das Wortlose (Klopstock) und das Gegenstandslose (Newman) zu absoluten Größen. Darüber hinaus zielt nicht nur Klopstocks Dichtung, sondern auch Newmans Kunst auf eine transzendentale Erfahrung, die das rational nicht oder kaum Faßbare sinnfällig deklamiert beziehungsweise vor Augen führt. Die affektive Überwältigung läßt bei Klopstock und bei Newman im Zeichen des Erhabenen zuletzt offene Münder und weit aufgerissene Augen zurück: »The Sublime Is Now!«

[65] Dazu ausführlich: Jean-François Lyotard, Leçons sur l'Analytique du Sublime, Paris 1991.

STEPHAN JAEGER

SCHILLER UND DIE QUELLEN SEINER GESCHICHTSSCHREIBUNG

Eine Untersuchung zur *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung*[1]

I. EINFÜHRUNG

Das Thema ›Friedrich Schiller‹ und Geschichte hat in den letzten fünfzehn Jahren erhebliche Aufmerksamkeit von Seiten der Forschung erfahren.[2] Dieses gilt auch für Schillers Geschichtsschreibung im besonderen.[3]

[1] Diese Forschungsarbeit wurde mit Hilfe von Geldern des Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC) und der Klassik Stiftung Weimar ermöglicht. Dazu sei Klaus Berghahn für seine langjährige Unterstützung meiner Schiller-Arbeiten und James Kruck für seine Hilfe mit den lateinischen Texten der Renaissance-Geschichtsschreibung besonders gedankt.

[2] Für einen Überblick siehe die beiden einschlägigen Aufsatzsammlungen: Otto Dann, Norbert Oellers, Ernst Osterkamp (Hrsg.), Schiller als Historiker, Stuttgart, Weimar 1995; Michael Hofmann, Jörn Rüsen, Mirjam Springer (Hrsg.), Schiller und die Geschichte, München 2006; siehe zudem: Friedrich Schiller. 200e anniversaire de sa mort. Histoire et historiographie, Sonderheft Etudes Germaniques 60, 4, 2005.

[3] Neben Beiträgen in den oben genannten Aufsatzsammlungen (Anm. 2) siehe insbesondere die ideengeschichtliche Untersuchung von Thomas Prüfer, Die Bildung der Geschichte. Friedrich Schiller und die Anfänge der modernen Geschichtswissenschaft, Köln u.a. 2002; Ulrich Muhlack, Schillers Konzept der Universalgeschichte zwischen Aufklärung und Historismus, in: Dann, Oellers, Osterkamp (Anm. 2), S. 5-28; und aus funktionsgeschichtlicher Sicht Daniel Fulda, Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860, Berlin, New York 1996, S. 228-263. Zu den wenigen Untersuchungen über Darstellungstechniken von Schillers Geschichtsschreibung, siehe vornehmlich die grundlegende Arbeit von Hinrich C. Seeba, Historiographischer Idealismus? Fragen zu Schillers Geschichtsbild, in: W. Wittkowski (Hrsg.), Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung, Tübingen 1982, S. 229-249; Ernst Osterkamp, Die Seele des historischen Subjekts. Historische Portraitkunst in Friedrich Schillers *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung*, in: Dann, Oellers, Osterkamp (Anm. 2), S. 157-178; Johannes Süssmann: Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke, Stuttgart 2000, S. 75-112; und Stephan Jaeger, Die Beredsamkeit des Prinzen von Oranien oder Friedrich

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-010

Konkrete neuere Untersuchungen zu Schillers historiographischem Umgang mit seinen historischen Quellen gibt es mit Ausnahme eines einschlägigen Aufsatzes von Otto Dann und der Überlegungen von Thomas Prüfer kaum.[4] Dieses könnte daran liegen, daß die positivistische und philologische Quellenforschung des ausgehenden neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts die Frage, was Schillers Quellen für seine Geschichtsschreibung waren, ausgiebig beantwortet hat.[5] Nachdem Historiker Schillers Geschichtsschreibung wegen ihres idealistischen Anspruches und Erzählstils als Dichtung verworfen hatten, wird sie im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert von vornehmlich Philologen wieder aufgewertet.[6] Bei Karl Tomaschek bzw. Ottokar Lorenz wird 1862 zwar Schillers Kombination von Geschichtsforschung und Geschichtsdichtung kritisch bedacht, aber zugleich diskutiert, daß Schiller bei der Benutzung der verschiedenen, ihm zur Verfügung stehenden Quellen weitaus genauer war, als zuvor angenommen.[7] Lorenz hält allerdings auch fest, daß Schiller

Schillers ästhetische Erfindung modernen Geschichtsdenkens, in: Britta Herrmann, Barbara Thums (Hrsg.), Ästhetische Erfindung der Moderne? Perspektiven und Modelle 1750-1850, Würzburg 2003, S. 95-114.

[4] Otto Dann, Schiller, der Historiker und die Quellen, in: Dann, Oellers, Osterkamp (Anm. 2), S. 109-126; Prüfer (Anm. 3), S. 281-290. In beiden Arbeiten geht es vornehmlich um Schillers Gelehrsamkeit und die Art und Genauigkeit seiner Quellennachweise, nicht um ein Verständnis von Schillers Textverfahren; vgl. hierzu erste Überlegungen in Jaeger (Anm. 3). Der Kommentar-Band der beinahe abgeschlossenen Schiller-Nationalausgabe (Anm. 22) 19.2 steht weiterhin aus (vgl. Prüfer [Anm. 3], S. 281-284, als eine Art Vorausveröffentlichung). In Band 19.1, Historische Schriften 3, hrsg. v. Waltraud Hagen u. Thomas Prüfer, Weimar 2003, werden nur die Quellen für die *Allgemeine Sammlung Historischer Memoires vom zwölften Jahrhundert bis auf die neuesten Zeiten* sowie vereinzelte historische Texte Schillers kommentiert. Otto Danns Stellenkommentar zum in diesem Aufsatz ins Zentrum gestellten *Abfall der vereinigten Niederlande* im Deutschen Klassiker-Verlag geht auf Schillers Quellen nur am Rande ein (Friedrich Schiller, Historische Schriften und Erzählungen I, hrsg. v. O. Dann, in F. Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden, hrsg. v. O. Dann et al., Bd. 6, Frankfurt/M. 2000, S. 727-809), wie auch andere jüngere Werkausgaben, so daß die Ergebnisse der philologischen Forschung des frühen zwanzigsten Jahrhunderts (vgl. Anm. 5 unten) zur Identifikation der Quellen weiterhin den Stand der Forschung repräsentieren.

[5] Siehe insbesondere Richard Fester, Vorstudien zur Säkularausgabe der historischen Schriften Schillers (Werke XIII-XV), in: Euphorion 12, 1905, S. 78-142; Friedrich Schiller. Historische Schriften, 3 Bde, hrsg. v. Richard Fester, Bd. 13-15, in: Schillers Sämtliche Werke. Säkular-Ausgabe in 16 Bdn, in Verb. mit Richard Fester u.a. hrsg. v. Eduard von der Hellen, Stuttgart, Berlin [1904/05].

[6] Zur Rezeptionsgeschichte von Schiller als Historiker, siehe Horst Walter Blanke, Vereinnahmungen: ›Schiller als Historiker‹ in der Historiographiegeschichte der letzten 150 Jahre, in: Hofmann, Rüsen, Springer (Anm. 2), S. 104-123.

[7] Karl Tomaschek, Schiller in seinem Verhältnisse zur Wissenschaft, Wien 1862. O. Lorenz hatte den Teil dieser Arbeit zu den historischen Schriften geschrieben.

keine Quellenkritik im strengen Sinne betrieben habe.[8] Auch wenn Schiller in der Geschichtsforschung um 1860 stofflich überholt sei und sein Idealismus und die spekulative Methode durch Analogien in der Geschichtsschreibung nicht mehr zeitgemäß seien,[9] sei »Sch[iller]s historische Thätigkeit als ein Glied in der Kette historiographischer Entwickelung« zu betrachten, trotz aller Vorbehalte neuerer Geschichtsschreibung.[10] Bei Lorenz zeigt sich eine Ambivalenz gegenüber Schillers Geschichtserzählen, die nicht ganz aufgelöst wird. Der Text schafft Achtung für Schillers Historiographie und verwirft sie zugleich. Diese Deutung gipfelt in Richard Festers Studien zu den historischen Schriften der Schillerschen *Säkularausgabe*. Fester weist im Anschluß an die Studien von Kükelhaus[11] Schillers umfassenden Umgang mit den Quellen ebenso nach wie dessen für das späte achtzehnte Jahrhundert relativ präzisen Umgang mit Fußnoten.[12] Diese Deutung bleibt aber rein positivistisch; sie ist ein editorischer Nachweis, wie Schiller gearbeitet hat. Ein übergreifendes Verfahren oder gar deren textuelle und ästhetische Auswirkungen wird durch sie nicht erkannt oder diskutiert.

Damit stellt sich also trotz des immer noch ausstehenden zweiten Kommentarbandes der Schiller Nationalausgabe[13] kaum noch die Frage, welche Quellen Schiller verwandt hat, sondern wie er mit den Quellen umgegangen ist. Wo zeigt sich das Neue an Schillers Geschichtsschreibung, das die Forschung immer wieder feststellt?[14] Dieses Neue wird in der Regel weniger in Schillers Methodologie und seiner Wissenschaftlichkeit gesehen, sondern in seinem Erzählvermögen.[15] *Der Abfall der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* (1788) gilt als eine der ersten

[8] Ebd., S. 77.

[9] Vgl. hierzu auch Carl Twesten, Schiller in seinem Verhältniß zur Wissenschaft, Berlin 1863.

[10] Tomaschek (Anm. 7), S. 131.

[11] Theodor Kükelhaus schrieb die Kommentare zu den Historischen Schriften, Bd. 8-10, in: Schillers Werke. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe, 14 Bde, hrsg. v. Ludwig Bellermann, Leipzig, Wien [1895-1897].

[12] Fester (Anm. 5).

[13] Vgl. Anm. 4.

[14] Am deutlichsten bei Süssmann (Anm. 3), S. 83; vgl. auch Blanke (Anm. 6), S. 110, zur Rezeptionsgeschichte von Schiller als Geschichtsschreiber und Stilist.

[15] Zum Beispiel Golo Mann lobt den Stil des »große[n] Geschichts-Erzähler[s]« Schiller: »Sein edler Stil, die Energie seiner Satzrhythmen, seine zugleich prachtvolle und sparsame, den vorwärts drängenden Gang der Erzählung nie hemmende Rhetorik erhoben ihn weit über die Zeitgenossen, aus denen er schöpfte« (Golo Mann, Schiller als Historiker, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 4, 1960, S. 98-109, S. 99).

deutschsprachigen Geschichtserzählungen, die das Sinnbildungsdefizit der pragmatischen Aufklärungsgeschichtsschreibung überwinden.[16]

Doch ein erster Blick auf die Quellen bringt Überraschendes zutage. Der große Stilist und Geschichtserzähler Schiller scheint von der Renaissance-Geschichtsschreibung schlichtweg abgeschrieben zu haben:

> Wer sich da [bei großen Gastmahlen, S.J.] einfand (und jeder war willkommen) wurde durch zuvorkommende Freundschaftsversicherungen mürbe gemacht, durch Wein erhitzt,[17] durch das Beispiel fortgerissen und überwältigt durch das Feuer einer wilden Beredtsamkeit. Vielen führte man die Hand zum Unterzeichnen,[18] der Zweifelnde wurde gescholten,[19] der Verzagte bedroht,[20] der Treugesinnte überschrieen; manche darunter wußten gar nicht, was es eigentlich war, worunter sie ihre Namen schrieben, und schämten sich, erst lange darnach zu fragen.[21] (NA, Bd. 17, S. 162)[22]

Schillers Text ist beinahe identisch mit seiner Hauptquelle für diese Stelle: Nicolai Burgundius. Der Text ist bis in die rhetorischen Figuren, zum Beispiel der Wiederholung all der Akte der ›Verschwörer‹ wörtlich in Schillers Renaissance-Vorbild enthalten. Schiller hat wesentliche Stücke direkt übernommen und wörtlich ins Deutsche übersetzt.[23]

[16] Fulda (Anm. 3), S. 229-244; vgl. auch Prüfer (Anm. 3), S. 317.

[17] »onerare poculis« (Nicolai Burgundii […], Historia Belgica ab anno M. D. LVIII., Ingolstadii 1629, S. 160 [Burgundius]).

[18] »[P]raeire sacramentum, dextram chartae ad signandum adducere« (ebd.).

[19] »[D]ubitantibus exprobrare vecordiam« (ebd.).

[20] »[M]inis cogere« (ebd.).

[21] »ut ne scirent quidèm quid subscriberent atque interìm pigeret exquirere« (ebd.).

[22] Schillers Werke werden zitiert nach: Schillers Werke. Nationalausgabe, begr. v. Julius Petersen, fortgef. v. Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese, seit 1992 im Auftr. der Stiftung Weimarer Klassik u. des Schiller-Nationalmuseums Marbach a. N., hrsg. v. Norbert Oellers, Weimar 1943ff. (im folgenden wird mit der Sigle NA unter Angabe von Band und Seitenzahl im fortlaufenden Text zitiert). Zitate aus Schillers *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* (S. 5-289) sowie der Jenaer Antrittsvorlesung *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte* (S. 359-376) stammen jeweils aus Bd. 17, Historische Schriften, Erster Teil, hrsg. v. Karl-Heinz Hahn, Weimar 1970.

[23] Die Stelle zur Verschwörung des Adels wird unten im abschließenden Abschnitt VIII wieder aufgenommen. Von Schillers angegebener Quelle nimmt Schiller hingegen nur inhaltliche Details; die eigentliche Verschwörung und Eidszene ist nicht plastisch beschrieben, sondern wird ausschließlich mit den Namen der sicher und möglicherweise Beteiligten berichtet. Siehe Famianae Stradae […], de Bello Belgico decades duae Ab excessu Caroli V. imp. usque ad initium praefecturae Alexandri Farnesii […], Moguntiae 1651, S. 119 [Strada].

Im weiteren wird zu zeigen sein, daß Schiller trotz dieser so offensichtlichen Übernahme seiner historiographischen Sekundärquellen ein eigenes Textverfahren entwickelt, das auch über die stark rhetorisierte und anschauliche Renaissance-Geschichtsschreibung hinausgeht. Hierdurch kann Schiller, das Notwendige oder Teleologische der von unendlichen Zufälligkeiten geprägten Geschichte inszenieren. Gleichzeitig nimmt er seine historischen Quellen als bestmöglichen Ausdruck historischer Wahrheit ernst, so daß die Geschichte die Geschichtsphilosophie trotz ihrer unvermeidbaren Zufälligkeiten bestätigen kann. Eine Untersuchung der Verschiebung in Vertextung und Darstellung im Vergleich zu seinen historiographischen Quellen kann diese Inszenierung von Geschichte auf der Grenze zwischen der Erfüllung von geschichtsphilosophischen und historiographischen Erwartungen deutlich machen. Die Frage, wie Schiller mit seinen Quellen umgeht, ist dafür von grundlegender Bedeutung, um nicht plötzlich den rhetorischen Schreibstil der Renaissance-Geschichtsschreibung als Neuerung zu verkaufen. Damit wird auch zu beweisen sein, daß Schiller seine geschichtsphilosophischen Überlegungen auch als praktischer Geschichtsschreiber nicht aus den Augen verliert, sondern historische Zufälligkeiten Hand in Hand mit historisch-philosophischer Notwendigkeit gehen.[24]

II. SCHILLER UND DIE QUELLEN

Daß Schiller die Quellen als bestmöglichen Ausdruck historischer Wahrheit sehr ernst nimmt, hat er selbst in seiner Vorrede zum *Abfall der vereinigten Niederlande* deutlich gemacht. Hier erklärt Schiller die theoretischen Prämissen seiner Geschichtsschreibung. Die Vorrede ist einerseits ein beeindruckendes Dokument von Schillers weit entwickeltem geschichtstheoretischem Reflexionsniveau, andererseits deutet sie an, warum Schillers Schreibverfahren sich theoretisch nur bedingt von Schiller selbst

[24] Siehe auch Daniel Fulda, Schiller als Denker und Schreiber der Geschichte, in: Hans Feger (Hrsg.), Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten, Heidelberg 2006, S. 121-150, S. 135. Johannes Süssmann, Denken in Darstellungen – Schiller und die Geschichte, in: Hofmann, Rüsen, Springer (Anm. 2), S. 44-67 – vgl. auch Süssmann (Anm. 3) – unterscheidet hingegen explizit zwischen Schiller Geschichtstheorie und -praxis. Während Süssmann zuzustimmen ist, daß Schillers Darstellungsverfahren nicht ausschließlich durch dessen Geschichtsdenken zu begreifen sind, unterschätzt Süssmann dabei zugunsten einer rein narratologischen und gattungstheoretischen Argumentation das Inszenatorische von Schillers Geschichtsschreibung, durch das Geschichtsphilosophie, Geschichtserzählung und Wissenschaftlichkeit gerade im *Abfall der vereinigten Niederlande* zeitweilig in eng verknüpfter Spannung stehen, wie in diesem Aufsatz vorgeführt wird.

fassen lässt. Schiller eröffnet die Vorrede, indem er von der Begeisterung beim Lesen des Teils zur Niederländischen Revolution in Robert Watsons *History of the Reign of Philip the Second*[25] spricht. Er selbst sieht es als Herausforderung für sich an, diese Begeisterung dauerhaft zu machen, die Gestalt, die der Leser Schiller dem Stoffe gegeben hatte, in einem schriftlichen Text festzuschreiben. Darauf folgt der zentrale Paragraph der Vorrede für die Bedeutung historischer Quellen in Schillers Werk:

> Eine vertrautere Bekanntschaft mit meinem Stoffe ließ mich bald Blößen darin gewahr werden, die ich nicht vorausgesehen hatte, weite leere Strecken, die ich ausfüllen, anscheinende Widersprüche, die ich heben, isolirte Facta, die ich an die übrigen anknüpfen mußte. Weniger, um meine Geschichte mit vielen neuen Begebenheiten anzufüllen, als um zu denen, die ich bereits hatte, einen Schlüssel aufzusuchen, machte ich mich an die Quellen selbst, und so erweiterte sich zu einer ausgeführten Geschichte, was anfangs nur bestimmt war, ein allgemeiner Umriß zu werden. (NA, Bd. 17, S. 7)

Einerseits zeichnet Schiller hier einen Weg zurück zu den Quellen (›ad fontes‹).[26] Das gerade Zitierte wäre damit durchaus als Aussage eines antiquarischen Historikers der Aufklärung lesbar, der mit genauerem Quellenstudium die historischen Lücken zu schließen versucht und die Wahrheit und Echtheit der Überlieferung überprüft. Die Herkunft der Überlieferung muß nachgewiesen werden und diese muß glaubwürdig sein. Die Quellen schließen den schon vorhandenen historischen Stoff weiter auf. Sie machen Schillers Geschichte zu einer realen Geschichte statt eines allgemeinen, nur Gesetzmäßigkeiten verkündenden »Umrisses«. Schiller braucht also die Autorität der Quellen, um als Historiker über das tatsächlich Geschehene ernst genommen zu werden. Andererseits zeigt sich Schillers »Schlüssel« zu einer »ausgeführten Geschichte« als komplexer. Ohne zu erfinden, kann Schiller mit den ihm bekannten Fakten keine zusammenhängende, »ausgeführte Geschichte« schreiben. Der »Schlüssel« ist also ebenso in der Darstellung durch den Historiker begründet. Diese Spannung entspricht Schillers Aussagen über den philosophischen Verstand in der Jenaer Antrittsvorlesung *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte*. Hier reflektiert Schiller genau die Spannung zwischen den Zufälligkeiten historischer Begeben-

[25] Robert Watson, The History of the Reign of Philip the Second, King of Spain, 2 Bde, Dublin 1777. Schiller verwendete die französische Übersetzung: Histoire du regne de Philippe II, roi d'Espagne, ouvrage traduit l'anglois, 2 Bde, Amsterdam, Rotterdam 1777.

[26] Zum Kontext des Rufs ›ad fontes‹, der sich seit der Renaissance in der Geschichtsschreibung durchsetzte, siehe Dann (Anm. 4), S. 110f.

heiten bzw. ihres Einflußes auf historische Abläufe und den Notwendigkeiten des Fortschreitens der Menschheitsgeschichte, zwischen dem Besonderen einzelner historischer Begebenheiten und dem Allgemeinen einer Universalgeschichte. Die Begebenheiten in der Geschichte bestätigen nur zum Teil den notwendigen Gang der Geschichte, die Fortentwicklung der Menschheit. Der Mensch sieht das »teleologische[] Prinzip in d[er] Weltgeschichte« »durch tausend beystimmende Fakta *bestätigt*, und durch eben soviele andre *widerlegt*« (NA, Bd. 17, S. 374). Die an Schlözer und Kant angelehnte Metaphorik,[27] daß der »philosophische Verstand« der Weltgeschichte hilft, die einzelnen Glieder »zu einem vernunftmäßig zusammenhängenden Ganzen« (NA, Bd. 17, S. 373) zu verbinden bzw. das Aggregat zum System zu erheben, deutet die Aufgabe des Historikers Schiller an. Diese geht weit über die des treu an seinen Quellen orientierten Geschichtsschreibers hinaus. Zugleich betont Schiller die Notwendigkeit, die Quellen so genau wie möglich zu erforschen und ihren Wahrheitsstatus zu reflektieren.[28] Hierbei ist ihm bewußt, daß Quellen immer perspektivisch überliefert werden, und so die perspektivische Vielfalt oder Offenheit in der um historische Wahrheit bemühten Geschichtsschreibung mitberücksichtigt werden muß.[29]

Quellen sind im weiteren Sinne sämtliche Überlieferungen, damit auch die historiographischen Werke, im engeren Sinne diejenigen von Zeitzeugen. Im zweiten Teil der Vorrede zum *Abfall der vereinigten Niederlande* unterstreicht Schiller nicht nur die Bedeutung der Quellen im Allgemeinen, sondern er nennt alle seine Quellen und macht zugleich deutlich, daß er sich gewünscht hätte, sich noch mehr auf Geschichtsquellen von Augenzeugen – »*ersten* Quellen und gleichzeitigen Dokumenten« (NA, Bd. 17, S. 9) – beziehen zu können. Die Arbeit mit unveröffentlichten Archivtexten wurde damals noch nicht von der Historikerzunft verlangt, ist Schiller aber als Ideal bewußt.[30] Zugleich lässt sich allerdings im Vergleich zu anderer Geschichtsschreibung des achtzehnten Jahrhunderts zeigen, daß Schillers Belegverfahren ungenauer ist.[31] Folgt man Schillers Praxis in seinen gesamten historischen Schriften, zeigt sich zudem, daß er sein hohes methodologisches Reflexionsniveau nur bedingt einlöst. Er stützt sich zunehmend auf Geschichtsliteratur und grenzt sich von der akademi-

[27] Siehe Prüfer (Anm. 3), S. 290-297.

[28] Während die Wahrheit der Quellen für Schiller bedeutsam war, gilt dieses nicht für die Echtheit einer Quelle (ebd., S. 288).

[29] Ebd., S. 287.

[30] Dann (Anm. 4), S. 113.

[31] Siehe unten zum Vergleich von Schiller und Wagenaar.

schen Gelehrsamkeit ab.[32] Da Schiller im *Abfall der vereinigten Niederlande* sein genauestes Quellenstudium betrieben hat und dieser Text zudem stärker von einer idealistischen Freiheitsidee getragen wird, als seine späteren, mehr erzählenden, und nach dem Scheitern der Französischen Revolution geschichtspessimistischeren Texte, insbesondere *Die Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* (1791-1793),[33] beschränkt sich dieser Aufsatz auf Schillers Verarbeitung von Quellen im *Abfall der vereinigten Niederlande*.

III. VOLLZUG DER GESCHICHTE

Schillers am Eingangsbeispiel zur Verschwörung des Adels angedeuteter Umgang mit seinen Quellen wird im nächsten Schritt an der Episode des Bildersturms genauer untersucht. Der sogenannte Bildersturm ist ein durch ein anonymes Kollektiv bewirktes, in vielen seiner Auswirkungen zufälliges[34] Ereignis, währenddessen zahlreiche Heiligenbildern in den katholischen Klöstern und Kirchen im August und September 1566 zerstört wurden.

Schiller führt für den Beginn und die Entfaltung des Bildersturms fünf Quellen für sein historisches Wissen an (NA, Bd. 17, S. 203, Fn k):[35] Emanuel von Meterens *Eygentliche und vollkommene Beschreibung des Niederländischen Krieges*[36] von 1627, Famiano Stradas *De Bello Belgico*[37]

[32] Prüfer (Anm. 3) und Dann (Anm. 4) zeigen immer wieder, daß Schillers relativ genauer Umgang mit Quellen nach der Niederlande-Arbeit aus offensichtlichen pragmatischen Gründen stark abgenommen hat. Otto Dann – für den Niederlandetext sicherlich etwas kritisch – faßt dieses wiefolgt zusammen: »Obwohl er [Schiller, S.J.] von der Bedeutung der Quellenfrage überzeugt war, hat Schiller die Mühen eines intensiveren Quellenstudiums nicht auf sich genommen. Im Verlauf seiner Geschichtsschreibung hat er immer weniger eine Verarbeitung von Quellen betrieben und sich statt dessen auf die Geschichtsliteratur gestützt. Obwohl er Geschichte an der Universität lehrte und die Methoden der zeitgenössischen Geschichtswissenschaft kannte, hielt Schiller bewußt Distanz gegenüber der historisch-philologischen Quellenforschung und ihrer Gelehrsamkeit. Auch als Herausgeber von Geschichtsquellen war er nicht zu einer Anwendung wissenschaftlicher Methoden bereit« (ebd., S. 121f.).

[33] Vgl. auch Dann (Anm. 4), S. 119f.

[34] Siehe auch NA, Bd. 17, S. 288.

[35] Die Fußnote liest sich »Meteren 86, Strada 145-147, Burgundius 294, 295, 300, Hopperus §. 126, Meurs. Guil. Auriac L. II. 13. 14«.

[36] Emanuel von Meteren, Eygentliche und vollkommene historische Beschreibung deß Niderländischen Kriegs, 2 Tle, vom Niederländischen ins Hochdeutsche übers., Tl. 1, Amsterdam 1627.

[37] Strada (Anm. 23).

(entstanden zwischen 1618 und 1632), Nicolaus Burgundius' *Historica Belgica*[38] von 1629, die *Recueil et Memorial* des niederländischen Staatsrats Joachim Hopper[39] sowie die Geschichte des Prinzen von Oranien von Johannes van Meurs.[40] Hiervon sind die Quellen von Hopper und dem niederländischen Altertumswissenschaftler und Historiker Meurs marginal für Schillers Repräsentation. Schillers textuelle Verarbeitung von seinen historischen Quellen und historiographischen Vorläufern soll im weiteren am Beispiel des Bildersturms an Schillers drei zentralen historiographischen Quellen – der des jesuitischen Gelehrten und Rhetorikers Strada, des flämischen Historikers Meteren und mit leichten Abstrichen des Ingolstädter Professors Burgundius – gezeigt werden.[41] Ein Blick auf die Inhalte verdeutlicht, daß Schiller sich an die Quellen hält, sie nicht wirklich kritisch bewertet, sondern auf seine Weise kompiliert. In allen Quellen werden die Abläufe des Bildersturms geschildert, teils mehr aus spanisch-katholischer Sicht (Strada), teils mehr aus niederländischer Sicht (Meteren).

Meteren schreibt zum Beginn des Bildersturms:

> Es hat sich im Augst, erstlich in Flanderen bey Yperen | in dem das Volck auß Forcht mit Wapffen hin unnd her im Land nach der Predig gienge | begebe dz es irer etliche auf verwegene un unbedachtem Eyffer gewagt | unnd auff dem Wege erstlich etliche Bilder un Creuze abgerissen | darnach etliche Capellen | Kirchen unnd Klösster | auff ebenem Felde angegriffen | endlich aber in etlichen Staetten Crucifixen | Bilder | Sacramenthaeußlein | gemahlte Taffelen | Altaer mit aller Zierren so sie da funden | zu boden geworffen | in Stueck zerschlagen und zerbrochen habe: uund solches alles mit unglaublicher Geschwindigkeit | nicht ohne beysein allerley Huren und Buben.[42]

Meteren berichtet von einem vergangenen Ereignis im Präteritum; der Historiker Meteren befindet dabei in einer Erzählperspektive über der Geschichte; er überschaut sie, die Distanz zum Geschehen ist markiert; er weist auf seine weitere Fokussierung auf den Bildersturm in Antwerpen hin: »Damit wir aber dem Leser mit einer besondern Geschicht gnug

[38] Burgundius (Anm. 17).

[39] [Joachimus Hopperus], Recueil et Memorial des troubles des Pays Bas du Roy, in: Vita Viglii ab Aytta Zuichemi Ab ipso scripta […]. Collegit, Digessit, Notisque Illustravit C.P. Hoynck van Papendrecht […] Tomus Secundus, Pars Secunda, Hagae comitum 1743, S. 17-116.

[40] Joannis Meursi, Gulielmus Auriacus, Pars Prima, Amstelodami 1638.

[41] Schillers Darstellung des Bildersturms basiert also fast ausschließlich auf historiographischen Sekundärquellen.

[42] Meteren (Anm. 36), S. 85.

thun|uund nicht mit vielen bemühen«.[43] Schiller dagegen fokussiert – bis auf den berichtenden ersten Satz (»geschah«) – auf das Ereignis als etwas gerade Geschehendes:

> Der Anfang des Bildersturms geschah in Westflandern und Artois, in den Landschaften zwischen dem Lys und dem Meere. Eine rasende Rotte von Handwerkern, Schiffern und Bauern mit öffentlichen Dirnen, Bettlern und Raubgesindel untermischt, etwa 300 an der Zahl, mit Käulen, Aexten, Hämmern, Leitern und Strängen versehen, nur wenige darunter mit Feuergewehr und Dolchen bewafnet, werfen sich, von fanatischer Wuth begeistert, in die Flecken und Dörfer bei S. Omer, sprengen die Pforten der Kirchen und Klöster, die sie verschlossen finden, mit Gewalt, stürzen die Altäre, zerbrechen die Bilder der Heiligen und treten sie mit Füßen. (NA, Bd. 17, S. 200)

Schiller verknüpft die historischen Ereignisse, indem jeder Satz als aktives Ereignis erscheint, aus dem sich wie in einer fortlaufenden Filmsequenz der nächste Satz logisch ergibt:

> Die Anzahl [von Predigt-Verächtern, S.J.] mehrte sich, und viele kamen schon mit verdächtigen Werkzeugen und heimlichen Waffen versehen. Endlich fällt es einem bei, *es leben die Geusen!* zu rufen; gleich ruft die ganze Rotte es nach, und das Marienbild wird aufgefodert, dasselbe zu thun. Die wenigen Katholicken, die da waren, und die Hoffnung aufgaben, gegen diese Tollkühnen etwas auszurichten, verlassen die Kirche, nachdem sie alle Thore, bis auf eines, verschlossen haben. (NA, Bd. 17, S. 201)

Die ständige Vergegenwärtigung des Geschehens wird deutlich. Der historiographische Stil, in dem aus der Distanz etwas Gewesenes erzählt wird, wird überführt auf eine Ereignisebene: Es gibt Übergriffe, dann fällt einem ein zu rufen, »es leben die Geusen«, was zur Reaktion der Masse und Resignation der Katholiken führt. Schiller stellt Ursache- und Wirkungsverhältnisse der historischen Abläufe dar, aber nicht analytisch. Statt einer kausalen Konstruktion – ›Die Katholiken verließen die Kirche, weil …‹ – verwendet er eine parataktische Satzstruktur; ein Satz folgt aus dem nächsten. Die Sätze entsprechen einzelnen Ereignissen, so daß ohne explizite Begründung durch den Historiker jedes Ereignis aus dem vorherigen folgt. Es ist damit zwangsläufig, daß die Katholiken die Hoffnung aufgaben, weil die Masse ihnen überlegen ist. Und die Masse ist von Schiller wiederum als Ereignis inszeniert worden; der Leser kann Schritt für Schritt nachvoll-

[43] Ebd.

ziehen, wie die Bilderstürmer die Oberhand gewinnen. Der Text inszeniert die Gewalt.

Bei Meteren erlebt der Leser die Ereignisse nicht mit, sondern schaut mit dem Historiker Meteren von außen zu, zum Beispiel: »Als der Prinz von Oranien von der Regentin den Übelstandt zu schlichten|dahin gesand|wider gen Brüssel geruffen|und außgereist war|begab sichs deß andern Tages darnach«.[44] Dagegen schreibt Schiller zur selben Begebenheit:

> Kaum hält die Gegenwart des Prinzen von Oranien die ausgelassene Bande noch im Zügel, die es ihren Brüder in S. Omer nachzumachen brennt; aber ein Befehl des Hofs, der ihn eilfertig nach Brüssel ruft, wo die Regentin eben ihren Staatsrath versammelt, um ihm die königlichen Briefe vorzulegen, giebt Antwerpen dem Muthwillen dieser Bande preiß. (NA, Bd. 17, S. 200f.)

Die einzelnen Ereignisse bilden eine untrennbare Sequenz. Der Bildersturm in Antwerpen erscheint als notwendige Konsequenz von Oraniens Reise nach Brüssel, während bei Meteren nur eine zeitliche Abfolge zu erkennen ist.

Doch bevor zu schnell Schlußfolgerungen bezüglich Schillers anschaulicher und präsentischer Geschichtsdarstellung gewonnen werden, ist es notwendig die Episode des Bildersturms mit Strada und Burgundius zu vergleichen, die beide in einem erheblich anschaulicheren Stil als Meteren schreiben.[45] Burgundius' Stil ähnelt – wenn auch stärker mit rhetorischen Floskeln ausgeschmückt – dem Schillers, da er vornehmlich parataktisch angelegt ist.[46] Ein Ereignis der Zerstörung folgt auf das nächste. Burgundius fehlt aber der erzählerische Zusammenhang, der das historische Geschehen voranschreiten lässt. Sein Text liest sich mehr einer aufzählenden Chronik ähnlich als einer aufgeführten, sich entwickelnden Geschichte.

Diese sich entwickelnde Geschichte wird im weiteren für das Beispiel des Bildersturms am Vergleich zwischen Schillers und Stradas Darstellung der Verwüstung des Doms von Antwerpen ausgeführt. Die ›Fakten‹ übernimmt Schiller neben einzelnen Passagen von Meteren vornehmlich von Strada:

[44] Ebd.

[45] Für eine Analyse von Stradas Rhetorik siehe Florian Neumann, Ars historica. Famiano Strada, S.I. (1572-1649) und die Diskussion um die rhetorische Konzeption der Geschichtsschreibung in Italien, Diss. [masch.], München 1994. Neumann zeigt, wie bei Strada veranschaulichende Rhetorik und Stützung auf Quellen ineinandergreifen.

[46] Zum Beispiel: »Non sacro, non profane manus abstinent. Sedibus suis Monachos exturbant. Nihil intactum, nihil integrum relinquunt. Ornamentis sacrorum abutuntur ad ludibrium« (Burgundius [Anm. 17], S. 293).

> Die schöne Orgel der Kirche, ein Meisterstück damaliger Kunst, wird zertrümmert, alle Gemählde ausgelöscht, alle Statuen zerschmettert. Ein gekreuzigter Christus in Lebensgröße, der zwischen den zwei Schächern, dem Hochaltar gegen über, aufgestellt war, ein altes und sehr werthgehaltenes Stück wird mit Strängen zur Erden gerissen, und mit Beilen zerschlagen, in dem man die beiden Mörder zu seiner Seite ehrerbietig schont. (NA, Bd. 17, S. 201)

Bei Strada finden sich alle diese Details des eigentlichen Aktes der Zerstörung: die zertrümmerte schöne Orgel,[47] Schillers »Gemählde« sind die zerbrochenen Glasfenster,[48] die Statuen der Heiligen und fast wörtlich das Kruzifix und die beiden Mörder bzw. Diebe zu dessen Seite.[49] Der einzige Unterschied zeigt sich in Stradas stärkerer Detailliertheit bei den Statuen, deren Zerstörung genau beschrieben wird,[50] während sie Schiller nur in eine Aufzählung einfügt. Beide beschreiben die Zerstörung präsentisch; in beiden Darstellungen finden sich keine individuellen Akteure, sondern eine anonyme Masse als Subjekt der Zerstörungen. Der Unterschied liegt in Schillers stärkerer Pointiertheit; Details haben weniger Aufzählungscharakter, als daß sie einen historischen Spannungsablauf erzeugen.

Dieses wird deutlicher, wenn man den Vergleich zwischen Strada und Schiller am Beispiel des Bildersturms in Antwerpen fortsetzt. Der katholische Strada verurteilt den Bildersturm und wundert sich, wie eine der größten und schönsten Kirchen in Europa, voller Bilder und Statuen, von einigen wenigen Menschen fast vollständig zerstört bzw. entheiligt werden konnte.[51] Dieses führt er detailliert aus, bevor er auf die weiteren Ereignisse in und um Antwerpen zu sprechen kommt. Stradas Fazit spricht von den drei Tagen der völligen Zerstörung, in denen so viele Meisterwerke verloren gegangen seien, daß alleine die Kirche einen Verlust im Wert von 400.000 Dukaten erlitten habe.[52] Auch Schiller fährt in der Darstellung der Ereignisse während der Kirchenverwüstung fort, doch während Strada letztlich die Ereignisse entlanggeht, eines nach dem anderen auf anschauliche Weise berichtet, sind Schillers Ereignisse Teil einer Textbewegung. Der Stil drückt das Ereignis aus, nicht die Semantik der Worte das Ereignis;

[47] »organoru molem sane pulcherrimam […] confringunt« (Strada [Anm. 23], S. 146).

[48] »specularia nouo picturae genere illuminata baculis confringunt« (ebd.).

[49] »peruetus ac praegrande Christi Domini signum e Cruce pendentis inter duos latrines contra aram maximam, intactis utrinque latronibus« (ebd.).

[50] »ex epistyliis, pegmatibusque ingentes Diuorum statuas« (ebd.).

[51] Ebd.

[52] Tres ipsos dies Antuerpiae tenuit ea Sacrorum strages, atque direptio, tam grandi iactura operum pulcherrimorum, ut non desint, qui scribant, Unius principis templi damnum quadrigentis circiter aureorum millibus aestimatum esse« (ebd., S. 148).

damit wird Geschichtsschreibung performativ. Bei Schiller endet die Episode vom Bildersturm in Antwerpen mit dem Satz: »Die aufgehende Sonne zeigte endlich die geschehene Verwüstung [des Bildersturms in Antwerpen]« (NA, Bd. 17, S. 202), ein Satz der in keiner Schillerquelle zu finden ist. Während Strada durch die Größe von Zahlen das Resultat der Zerstörung ausdrückt, gewinnt der Leser bei Schiller zusammen mit dem Historiker Schiller einen Überblick, wodurch Schiller im letzten Satz ins Präteritum wechseln kann. Die Besonderheit von Schillers Schreibweise liegt also darin, daß der historiographische Text so wirkt, als geschähe der Erkenntnisprozeß, während geschrieben bzw. gelesen wird. Der Historiker verweist in diesen Passagen nicht explizit auf seine außen stehende Position, sondern im Text erscheint eine Perspektive, als würde der Erkenntnisprozeß, der Überblick über die Verwüstungen, erst während des Geschehens gewonnen. Damit wiederholt sich das historische Ereignis neu, wie die Theaterinszenierung oder jede Aufführung dasselbe Geschehen doch immer wieder neu entstehen lässt. Distanzierungselemente der Analyse bleiben marginal bzw. sind in den Fluß der Ereignisse eingebunden. Strada hingegen geht die Ereignisse Schritt für Schritt entlang. Der Erkenntnisprozeß des Beobachters ist nicht Teil der Geschichte.

Diese textuelle Neuerung Schillers wird noch deutlicher, wenn man den analytischeren Einstieg von Schiller für die Gründe des Bildersturms, der vor den konkreten Ereignissen in Westflandern und Artois liegt (NA, Bd. 17, S. 198-201) im Vergleich zu Jan Wagenaars *Allgemeiner Geschichte der Niederlande* (1756-58) hinzuzieht.[53] Wagenaar, wie Schiller ein Geschichtsschreiber des achtzehnten Jahrhunderts, greift auf dieselben Quellen – sowie auf für Schiller nicht zugängliche niederländische Geschichtswerke – zurück.[54] Er konzentriert sich dabei in seiner Darstellung des Bildersturms ganz auf Holland, übergeht die Ereignisse um Antwerpen und analysiert nur kritisch die Gründe für den Ausbruch des Bildersturms. Dabei geht er sehr beschreibend vor; nichts ergibt sich implizit aus dem vorherigen Satz.

> Es ist unsrere Absicht nicht umständlich zu erzählen, wie dieser Greuel zuerst am 14ten August [Anmerkung f. Strad. Dec I. Lib. V, p. 235] in Flandern und Artois angefangen, noch, wie er sich von dort nach Antwerpen ausgebreitet habe, wo die große Kirche, eines der prächtigsten

[53] [Jan Wagenaar], Allgemeine Geschichte der vereinigten Niederlanden, von den ältesten bis auf gegenwärtige Zeiten, aus den glaubwürdigsten Schriftstellern und bewährten Urkunden verfasset, aus dem Holländischen übers., 3 Bde, Leipzig 1756-1758.

[54] Wagenaar wird nur in Schillers Einleitung, nicht aber in seinen Fußnoten genannt (NA, Bd. 17, S. 9).

> Gebäude in Europa, von einem Hundert Lotterbuben, mit dem Beystande eines Haufens Huren und Jungen, in wenigen Stunden geplündert und geschändert ward [Anmerkung g. Bezug auf holländische Geschichtsschreiber].[55]

Statt die historischen Ereignisse darzustellen, erörtert Wagenaar sogleich die Ursachen für den Bildersturm. Auch Schiller beginnt mit der Analyse (NA, Bd. 17, S. 198f.). Die Analyse des Historikers ist den Ereignissen, die bereits oben analysiert wurden, vorangestellt. Die Ursache für die Bilderstürmerei ist Schiller zufolge also kein überlegter Plan des niederländischen Adels, sondern der Bildersturm geschieht,

> weil diese wüthende That in ihrer Entstehung zu rasch, in ihrer Ausführung zu leidenschaftlich, zu ungeheuer erscheint, um nicht die Geburt *des* Augenblicks gewesen zu seyn, in welchem sie ans Licht trat, und weil sie aus den Umständen, die ihr vorhergiengen, so natürlich fließt, daß es so tiefer Nachforschungen nicht bedarf, um ihre Entstehung zu erklären. (NA, Bd. 17, S. 199)

Die Neuheit von Schillers Schreibweise lässt sich exakt im Vergleich des Übergangs bei Wagenaar und Schiller von dieser theoretischen Reflexion zur Darstellung der historischen Ereignisse verfolgen. Wagenaars Analyse hört trotz langsamer Überleitung zu den späteren Ereignissen des Bildersturms nie vollständig auf; es folgen fortlaufend Erklärungen des Historikers – wie es auch bei Strada fortlaufend Beurteilungen gibt – zum Beispiel:

> »Einen so großen Haufen hat es sonder Zweifel verdrossen, bey Annäherung des Winters länger in dem Felde zusammen zu kommen.«[56]

oder

> Zu Middelburg fing sie [die Plünderung] am 22sten August an. Verschiedene obrigkeitliche Personen […] waren hier der reformirten Lehre zugethan: welches den uncatholischen Pöbel, der von einigen aus dem Kirchenrathe aufgewiegelt oder angeführet ward, verwegener machte. Man fiel also in die Abtey zu unter Lieben Frauen, welche jämmerlich ausgeplündert ward. Der Bürgermeister Adrian Klaassohn wird beschuldiget, daß er das Volk hiezu anhetzet habe: allein vielleicht hat er nur Befehl gegeben, die Bilder in guter Ordnung wegzunehmen.[57]

[55] Wagenaar (Anm. 53), Tl. 3, S. 81.
[56] Ebd., S. 82.
[57] Ebd., S. 83.

Das Ereignis wird kurz genannt, mit einigen Attributen wie »jämmerlich ausgeplündert« belegt, bevor Ursache und Wirkung der Ereignisse analysiert werden. Die Ereignisse stehen nie für sich selbst, sondern existieren nur als Referenz für die Reflektion des Historikers über Ursache und Wirkung. Schiller dagegen setzt nach seiner theoretischen Erörterung fort, daß es keinen allgemeinen Plan gegeben haben könnte. Er befindet sich hier immer noch im eigentlichen Analyseteil, bevor er auf die konkreten Ereignisse, auf spezifische historische Orte oder Personen zu sprechen kommt:

> Eine rohe zahlreiche Menge, zusammengejagt aus dem untersten Pöbel, viehisch durch viehische Behandlung, von Mordbefehlen, die in jeder Stadt auf sie lauren, von Gränze zur Gränze herumgescheucht, und bis zur Verzweiflung gehetzt, genötight ihre Andacht zu stehlen, ein allgemein geheiligtes Menschenrecht, gleich einem Werke der Finsterniß zu verheimlichen – vor ihren Augen vielleicht die stolz aufsteigenden Gotteshäuser der triumphirenden Kirche, wo ihre übermüthigen Brüder in bequemer und üppiger Andacht sich pflegen; sie selbst hinausgedrängt aus den Mauern, vielleicht durch die schwächere Anzahl hinausgedrängt, hier im wilden Wald, unter brennender Mittagshitze, in schimpflicher Heimlichkeit, dem nehmlichen Gott zu dienen – hinausgestoßen, aus der bürgerlichen Gesellschaft in den Stand der Natur, und in einem schrecklichen Augenblick an die Rechte dieses Standes erinnert. (NA, Bd. 17, S. 199)

Die Stimme des Historikers verschwindet fast ganz, bis auf adverbiale Partikel wie »vielleicht«, die das unsichere Suchen nach historischen Erklärungen anzeigen. Schiller inszeniert Schritt für Schritt eine Begründung für einen kollektiven Aufstand der durch die spanische Inquisition Unterdrückten, statt diese Begründung einfach abzuleiten. Hierbei nutzt er perspektivische Techniken. Zuerst wird die Menge von außen beschrieben und bewertet; der Historiker urteilt moralisch, daß den Bilderstürmern ihre »Menschenrechte« nicht zugestanden werden.[58] Dann geht der Text beinahe unmerklich in die Perspektive der Aufständischen über. Er erklärt im Vollzug von deren Bewußtsein, warum die Masse so reagieren konnte, nicht durch Analyse, in der Quellenmaterial und Standpunkt des Analytikers zu besseren und distanzierten Reflektion getrennt sind: »vor ihren

[58] Schillers Verwendung des zeitgenössischen Wortes ›Menschenrechte‹ für eine über 230 Jahre zurückliegende Begebenheit ist ein gutes Indiz, wie der Historiker die Gegenwart, auf die der historische Prozeß fortschrittlich zusteuert, in den Text integriert wird; vgl. auch Dittberner zu Schillers Mischung aus historischem und gegenwärtigem Wortschatz (Hugo Dittberner, Schillers historischer Beruf. Eine Erzählung, in: Text + Kritik. Friedrich Schiller, Sonderband 2005, S. 96-107, S. 99f.).

Augen vielleicht die stolz aufsteigenden Gotteshäuser der triumphirenden Kirche, wo ihre übermüthigen Brüder in bequemer und üppiger Andacht sich pflegen; sie selbst hinausgedrängt aus den Mauern« (NA, Bd. 17, S. 199). Im letzten Teil des Satzes entsteht ein Konstrukt. Scheinbar ist der Text immer noch aus der Kollektivperspektive der Aufständischen geschrieben; tatsächlich verschmilzt Schiller eine philosophische Reflexion über die Rechte der bürgerlichen Gesellschaft mit den Erfahrungen des Kollektivs, wodurch der Fortschritt zur bürgerlichen Freiheit als konsequente Folge der Ereignisse erscheint, statt als Erkenntnis über den historischen Prozeß. Wieder findet die historische Entwicklung, damit auch der abstrakte Fortschritt zur Freiheit, statt, und wird nicht nur berichtet oder analysiert. Diese allgemeine Inszenierung des Bildersturms geht dann in die schon oben geschilderten konkreten Ereignisse des Bildersturms in Antwerpen über.

Moralisch bewertet Schiller den Bildersturm im Endeffekt negativ, allerdings weniger ausgeprägt als bei Strada und Burgundius.[59] Dieses gilt aber mehr für einzelne Subjekte, die zu einem kollektiven Handlungssubjekt, einer Masse, zusammengefaßt sind. Der Prozeß der Geschichte als solches erscheint durch seinen Vollzugscharakter plötzlich als notwendig, als etwas zwar Ungeplantes, zufällig Entstandenes, aber doch Konsequentes und Notwendiges auf dem langen Weg zur Freiheit.[60]

IV. SAMMELFUSSNOTEN[61]

Schillers Quellengenauigkeit nimmt im Verlauf des *Abfalls der vereinigten Niederlande* ab. Während im ersten Buch des Textes noch sehr genaue Einzelverweise gegeben werden, geht Schiller im weiteren immer stärker auf Sammelfußnoten über. Darüber hinaus gibt es Episoden, die überhaupt nicht belegt werden. Für die allgemeine Einführung in die Episode und die Bilderstürmerei in Antwerpen (NA, Bd. 17, S. 198-203) gibt er eine Sammelfußnote mit fünf Quellen an (NA, Bd. 17, S. 203, Anm. k).[62] Damit ist

[59] Siehe zum Beispiel NA, Bd. 17, S. 199, S. 205, S. 218.

[60] Dieser Weg wird in Schillers *Abfall der vereinigten Niederlande* letztlich nur angedeutet, da die langfristige Freiheit der Niederlande ja weit über den von Schiller gewählten Geschichtsrahmen hinausgeht.

[61] Zur Geschichte der Fußnote, allerdings ohne besondere Berücksichtigung des Phänomens der Sammelfußnote, im Zeitalter der Aufklärung siehe auch Anthony Grafton, The Footnote. A Curious History, Cambridge (Mass.) 1997, insbesondere S. 94-121.

[62] Siehe oben Anm. 35 sowie den Beginn des dritten Abschnittes dieses Aufsatzes.

eine konkrete Zuordnung der Quellen unmöglich, es sei denn der Leser geht selbst auf die Quellen zurück.

Hier soll noch einmal vergleichend Wagenaars *Geschichte der Vereinigten Niederlande*, dritter Band, 22. Buch, zurückgegriffen werden. Wagenaar ist – von Watsons *History of the Reign of Philip the Second* (1777) abgesehen – die nächste wichtige Quelle zu Schillers eigenem Text. Sie wurde 1758 veröffentlicht, also nur 30 Jahre vor Schillers eigenem Text. Wagenaar schreibt eine – vom historischen Standpunkt – deutlich bessere Geschichtserzählung als die Historiker des siebzehnten Jahrhunderts; da er ein präzises und nachvollziehbares Verweisungssystem auf die historischen Quellen verwendet.[63] Viele einzelne Beobachtungen sind mit verschiedenen Quellen belegt, anders als Schillers Sammelfußnoten, die dem Leser – der nicht auch die Quellen liest – nicht die geringste Information vermitteln, was genau aus welcher Quelle stammt und wo Schiller imaginativ Lücken gefüllt hat. Trotz Schillers reflektiertem Quellenbegriff ist Otto Dann hier zuzustimmen: Schiller bekümmert sich weit weniger um exakte Quellennachweise, als seine geschichtstheoretische Reflexion es erfordert.[64] Watson geht noch deutlich ungenauer vor, nennt teilweise ohne präzise Seitenangaben einzelne Quellen oder wie im Falle des Bildersturms gar keine.[65]

Es wäre für Schiller ohne weiteres möglich zu zeigen, welche Details der Antwerpener Bilderstürmerei auf Strada, auf Meteren oder auf Burgundius zurückgehen. Man kann dieses oberflächlich als Schillersche Ablehnung des Gelehrtengestus interpretieren. Doch bei genauerem Betrachten wird deutlich, daß Schiller gar nicht genauer belegen darf. Sein Text basiert auf der performativen Neu-Erzeugung bzw. Wiederholung und Re-Inszenierung historischer Abläufe. Der Bildersturm läuft als Gesamtereignis ab; nur so können zufällige Begebenheiten in den notwendigen Ablauf zur Freiheit umgedeutet werden. Verweise auf Einzelheiten, auf exakte Textstellen, würden Schillers Geschichtsstrom wieder zerlegen. Die Fußnoten schaffen den Beweis für die Glaubwürdigkeit von Schillers Geschichte, doch ihre Unschärfe gehört zu Schillers Inszenierung von Geschichte. Wenn Geschichte nicht mehr ein Bericht ist, in dem der Leser auf das Gewesene zurückschaut, sondern etwas, das er noch einmal in seinen Zufällen und Notwendigkeiten miterleben muß, ist es wichtig, daß der Leser dem Realitätsstatus der Geschichtsschreibung glaubt und das Geschehen noch einmal imaginieren kann. Und da stören Fußnoten nur.

[63] Die von Schiller zitierten Renaissance-Geschichtsschreiber verwenden keine Fußnoten; Watson zitiert einige Quellen in Fußnoten und kommentiert andere historiographische Positionen, aber vereinzelt und weniger systematisch als Schiller.

[64] Dann (Anm. 4), S. 122f.

[65] Watson (Anm. 25), Bd. 1, S. 185.

Die Quellen müssen also vertextet werden, so daß sie einen bestimmten Effekt erzeugen. Der Rückgang auf die Quellen gibt Schillers Text die notwendige Authentizität; die historische Wahrheit entsteht aber nicht durch gelehrsames Erschließen und kritisches Lesen der Quellen, sondern durch die Leistung des Historikers im historiographischen Text. Dieses wird auch dadurch deutlich, daß Schiller Watson und Wagenaar – sowie die ältere Geschichtsdarstellung von Richard Dinoth,[66] die von Schiller als »mittelmäßig« und damit letztlich wohl als historiographisch nicht ernstzunehmen eingestuft wird (vgl. NA, Bd. 17, S. 9) – in seinen Sammelfußnoten fast gar nicht anführt. Offensichtlich gewinnt er in diesen Arbeiten nichts für die Glaubwürdigkeit und Überprüfbarkeit seines Textes. Wagenaar ist zu analytisch und gelehrt und Watson – auch wegen seiner insgesamt etwas stärker auf Philipp II. und die Spanier konzentrierten Perspektive – zu ungenau.

V. AUGENZEUGENQUELLEN UND RHETORISCHE BEREDSAMKEIT

Doch Schiller inszeniert historische Notwendigkeiten nicht nur durch kollektive historische Entwicklungen wie den Bildersturm, sondern auch im Verhalten historischer Individuen zueinander. Dies wird besonders in Dialogszenen zwischen einzelnen historischen Personen deutlich. Hierbei greift Schiller auf die Augenzeugen-Quellen von Viglius und Hopper sowie insbesondere auf Burgundius zurück, dessen Geschichtsdarstellung mit fiktiven Reden[67] gespickt ist. Besonders eindrücklich sind hierfür Szenen mit der niederländischen Oberstatthalterin bzw. Regentin, der Herzogin von Parma, da die Parteien – der Prinz von Oranien und seine Anhänger einerseits und die Königstreuen um Kardinal Granvella, den Staatsratpräsidenten Viglius u.a. andererseits – versuchen, sich Einfluß auf die Regentin zu verschaffen. Hierbei wird insbesondere die Beredsamkeit der antiken Geschichtsschreiber und der höfischen Renaissance von Schiller genutzt.

[66] Richardi Dinothi, […], de bello civili Belgico Libri VI. Quod ab anno LV. in annum XXCVI. vario eventu gestum est. Cum Inidice Rerum & Verborum, Basiliae 1586.

[67] Fester argumentiert, daß sich aus Schillers »Beschneidung der Floskeln des Burgundius« ergibt, daß Schiller Burgundius' rhetorische Erweiterungen erkannt habe (Fester, Vorstudien [Anm. 5], S. 86). Diese Argumentation beruht allerdings auf der Prämisse, daß Schillers Ziel philologische Authentizität gewesen sei. Im weiteren ist zu zeigen, daß dieses vorhandene Ziel immer in Spannung zu Schillers geschichtsphilosophischer Textinszenierung zu sehen ist. Zur Funktion fiktiver Reden siehe unten Abschnitt VI.

Auf dem Höhepunkt der Bilderstürmerei (NA, Bd. 17, S. 205f.) beschreibt Schiller die Angst der Regentin, die Brüssel verlassen will, jedoch vom Präsidenten des niederländischen Staatsrats, Viglius, durch Beredsamkeit und andere strategische Tricks, die eine Flucht verunmöglichen, daran gehindert wird und letztlich davon überzeugt wird, daß sie bleiben muß (NA, Bd. 17, S. 206, Anm. o).[68] Einerseits hält sich Schiller recht genau an seine Vorlagen der *Vita Viglii*[69] und des Burgundius.[70] Der dramatische Anfang der nächtlichen Fluchtgedanken und des plötzlichen Erscheinens von Viglius vor Margareta in der Morgendämmerung ist durch Burgundius inspiriert, wird bei Schiller aber deutlich dramatisiert. Schiller schreibt:

> Mit Anbruch des Tages steht der Greis Viglius vor ihr [der Regentin], *den sie, den Großen zu Gefallen schon lange Zeit zu vernachlässigen gewohnt war*. Er will wissen, was diese Zurüstung bedeute, worauf sie ihm endlich gesteht, daß sie fliehen wolle, und daß er wohl thun würde, wenn er sich selbst mit ihr zu retten suchte. (NA, Bd. 17, S. 205f.)[71]

Nun fährt Viglius nach Schiller folgendermaßen fort:

> »Zwei Jahre sind es nun […] daß sie dieses Ausgangs der Dinge gewärtig sein konnten.[72] Weil ich freier gesprochen hab, als Ihre Höflinge, so haben Sie mir Ihr fürstliches Ohr verschlossen, das nur verderblichen Anschlägen geöfnet war.« (NA, Bd. 17, S. 206)

Die Regentin gibt dieses zu, worauf Viglius fragt:

> »Sind Sie gesonnen […] auf den königlichen Mandaten mit Beharrlichkeit zu bestehen?« »Das bin ich,« antwortete ihm die Herzogin. »So nehmen Sie Ihre Zuflucht zu dem großen Geheimniß der Regentenkunst, zur Verstellung, und schließen scheinbar an die Fürsten an, bis Sie mit ihrer Hülfe diesen Sturm zurückgeschlagen haben« (NA, Bd. 17, S. 206)

[68] Die Anm. liest sich: »Burgund. 330, 331. Hopper., § 128. Vita. Vigl. 48«.

[69] Vita Viglii ab Aytta Zuichemi Ab ipso scripta, in: Vita Viglii ab Aytta Zuichemi Ab ipso scripta […]. Collegit, Digessit, Notisque Illustravit C.P. Hoynck van Papendrecht […] Tomus primus, Pars prima, Hagae comitum 1743, S. 1-54.

[70] Hopperus (Anm. 39), § 128, S. 99, stellt die Ereignisse nur in einer zusammenfassenden Perspektive dar; Viglius' Perspektive spielt keine Rolle.

[71] Hervorhebung S.J. Nur dieser hervorgehobene Relativsatz ist Schillers Interpretation; alles andere findet sich bei Burgundius: »Luce prima Viglius supervenit; & quo tam subito properaret, interrogat. Tum Gubernatrix praesentes metus effata, & quae manentibus instarent pericula; ›prudenter quoque facturum‹, dixit ›si fugam simul adornaret in Hannoniam […]‹« (Burgundius [Anm. 17], S. 329).

[72] »qui respondit, se iam per biennii tempus satis animadvertisse« (Vita Viglii [Anm. 69], S. 47).

In der *Vita Viglii* findet sich in indirekter Rede ein ausführlicherer Dialog als bei Schiller; die Frage von Viglius stammt aus diesem Text.[73] Doch danach ist die entscheidende Verschiebung zwischen Schillers Text und seinen Quellen zu erkennen. Viglius letzter Redebeitrag in diesem Dialog wird von Schiller logisch erschlossen oder zumindest kreativ erweitert. Vom ›großen Geheimnis der Regentenkunst‹, von der ›Verstellung‹ ist weder in der *Vita Viglii* noch bei Burgundius die Rede; die Wortwahl in der *Vita Viglii* – »dissimulare« – könnte als Verbergen der Parteinahme für den spanischen König gedeutet werden.[74] Schiller nutzt das Dialogische in der *Vita Viglii* und das insistierende Moment, das Burgundius Viglius' Rhetorik und Bemühungen einschreibt, um den Effekt der Verstellungskünste zu inszenieren.[75] Schillers Leser erlebt, wie Geschichte durch Verstellung abläuft, wie Viglius die Regentin überzeugt bzw. durch Tricks dazu bringt, zu zögern, bis sie Brüssel nicht mehr verlassen kann.[76] Ergänzt wird diese Darstellung durch Begriffe des achtzehnten Jahrhunderts, wie das Appellieren von Viglius an Margaretas Herz (NA, Bd. 17, S. 206). Schiller verkürzt, pointiert und dramatisiert seine Quellen, um das die Regentin Überzeugende zur Darstellung bringen zu können.

Wichtig ist, daß Schiller wiederum – wie bei der kollektiven Inszenierung der Ereignisse des Bildersturms – auch in der Dialoginszenierung zwischen Viglius und der Regentin Geschichte ablaufen lässt, die sich damit wie auf einer Bühne vollzieht, statt nur erzählt bzw. berichtet zu werden. Damit gelingt es dem Historiker Schiller, den zufälligen Begebenheiten der Geschichte auf verschiedenen Ebenen eine Notwendigkeit zu geben.

[73] »[C]onvenire itaque ut secum ipsa statuat, Regi obsequi an velit, an vero cum aliis longius dissimulare« (ebd., S. 47). Bei Burgundius wird Viglius' Rede in ihrem insistierenden Gestus zusammengefaßt: »Viglius convenientem praesenti rei sententiam orsus, longa oratione deterrere rursus eam caepit ab intempestiva fuga; hortando, monendo, refutando rumores, castigando formidinem« (Burgundius [Anm. 17], S. 330). Später folgt nach dem Hinzukommen einiger Adeliger eine weitere Rede des Viglius (ebd., S. 330f.), die bei Schiller als ein beredsamer Dialog erscheint.

[74] Vita Viglii (Anm. 69), S. 47; vgl. die vorherige Anm. 73.

[75] Indem Schiller das Dialogische seiner Renaissancequellen beibehält, setzt er sich deutlich von der aufklärerischen Geschichtsschreibung vor ihm ab. Wagenaar berichtet wiederum nur das Resultat: »Allein die andern Großen und der Präsident Viglius selbst widerriethen es ihr so ernstlich […], daß sie ernstlich zu wanken anfing; und hernach ward sie von der Bürgerschaft zu Brüssel, welche die Thore verschlossen hielte und bewachte, so gut als gezwungen zu bleiben« (Wagenaar [Anm. 53], Tl. 3, S. 86).

[76] Auch Meteren berichtet, zwar detaillierter als Wagenaar, von der Furcht und dem Zögern der Regentin (Meteren [Anm. 36], S. 88), doch der Leser erlebt deren Zögern nicht mit, er hört nur nachträglich davon.

VI. FIKTIVE REDEN UND PSYCHOLOGISCHE WIRKUNG

Ein auffälliges rhetorisches Mittel der Renaissancegeschichtsschreibung, das bereits in der im vorherigen Abschnitt analysierten Episode zwischen Viglius und der Regentin bedeutsam war, ist die bereits seit Herodot von den antiken Geschichtsschreibern verwendete rhetorische Figur der ›prosopopoeia‹. Der Historiker bildet Charaktere nach, erzeugt fiktive Reden, unterlegt den Charakteren angemessene und wahrscheinliche Redebeiträge.[77] Schiller übernimmt einige der gerade bei Burgundius häufig auftauchenden fiktiven Reden in seinen rhetorischen Rededuellen.[78]

Besonders deutlich wird dieses in einer Szene im Staatsrat der Niederlande im November 1565. Nach dem Besuch des Grafen Egmont am spanischen Hof schickt der spanische König Philipp II. einen Brief an die von ihm eingesetzte Oberstatthalterin der Niederlande, Margareta von Parma, worin die Anweisung ergeht, die Inquisition in den Niederlanden erheblich zu verschärfen. Die Regentin lässt daraufhin den Staatsrat und die Ritterschaft zusammenrufen, um über die Umsetzung der Beschlüsse zu beraten. Der Staatsrat Viglius, engster Berater der Regentin, plädiert für eine vorsichtige Umsetzung, um nicht die empörte Seele des Volkes überkochen zu lassen. Doch Wilhelm von Oranien entgegnet:

> »Der Wille des Königs,« sagte er, »sey zu klar und zu bestimmt vorgetragen, sey durch zu viele Deliberationen befestigt, als daß man es noch weiter hin wagen könnte, mit seiner Vollstreckung zurück zu halten, ohne den Vorwurf der sträflichsten Halsstarrigkeit auf sich zu laden« (NA, Bd. 17, S. 146).

Viglius widerspricht, ebenfalls in direkter Rede;

> »Den nehm ich auf Mich,« fiel ihm Viglius in die Rede. »Ich stelle mich seiner Ungnade entgegen. Wenn wir die Ruhe der Niederlande damit erkaufen, so wird uns diese Widersetzlichkeit endlich noch bei ihm Dank erwerben.« (ebd.)

[77] Vgl. Gert Ueding, Redende Geschichte. Der Historiker Friedrich Schiller, in: Friedrich Strack (Hrsg.), *Evolution des Geistes*. Jena um 1800. Natur und Kunst, Philosophie und Wissenschaft im Spannungsfeld der Geschichte, Stuttgart 1994, S. 156-174, S. 173. Siehe außerdem Dietrich Harth, Art. Geschichtsschreibung, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. v. Gert Ueding, Bd. 3, Tübingen 1996, Sp. 832-870, Sp. 835-841.

[78] Zu einer vollständigen Untersuchung aller ›Reden‹ in Schillers Geschichtsschreibung siehe Fester, Vorstudien (Anm. 5).

Dann imaginiert der Historiker Schiller die direkte Reaktion der Regentin: »Schon fieng die Regentin an, zu dieser Meinung hinüber zu wanken, als sich der Prinz mit Heftigkeit dazwischen warf«:

> »Was,« fiel er [Wilhelm von Oranien] ein, »was haben die vielen Vorstellungen, die wir ihm gethan, die vielen Briefe, die wir an ihn geschrieben, was hat die Gesandtschaft ausgerichtet, die wir noch kürzlich an ihn gesendet haben? Nichts – und was erwarten wir also noch? Wollen *wir*, seine Staatsräthe allein, seinen ganzen Unwillen auf uns laden, um ihm auf unsre Gefahr einen Dienst zu leisten, den er uns niemals danken wird?« (NA, Bd. 17, S. 146).

Schiller selbst gibt drei Quellen an: Burgundius, Meteren und die *Vita Viglii*.[79] Bei Viglius in der *Vita* wird die Episode nur in recht grober Form berichtet. Viglius drängt darauf, daß die Veröffentlichung des königlichen Briefes bzw. der Briefe verzögert würde.[80] Diese Meinung wird von anderen, die nicht konkret genannt werden, bestritten.[81] Viglius sagt, er würde die Verantwortung auf sich nehmen,[82] doch die Regentin entscheidet sich für die Meinung der anderen.[83] Bei Burgundius – ohne konkrete Quellennachweise – findet Schiller auf den ersten Blick genau das, was er dann selbst schreibt. Viglius begegnet in Wilhelm von Oranien einem personifizierten Gegner, der in indirekter Rede darauf verweist, daß der Wille des Königs zu klar sei, um ihm nicht zu gehorchen.[84] Viglius übernimmt in wörtlicher Rede die Verantwortung,[85] und die Regentin scheint seiner Meinung zuzuneigen,[86] bevor Oranien in direkter Rede scharf entgegnet,[87] daß all die Botschaften und Diskussionen mit dem König nichts erreicht hätten.[88] Ungehorsam würde nur weiteren Haß des Königs für die Ade-

[79] Schiller nennt in seiner Anm. i (NA, Bd. 17, S. 147) »Burgundius 123. 124. Meteren 76. Vit. Vigl. 45«.

[80] »Subodoratus autem Praeses id quod futurum erat, suasit ut eae litterae eo usque differrentur« (Vita Viglii [Anm. 69], S. 45).

[81] »Verum alii in contrarium contenderunt, mandatisque obsequendum duxerunt« (ebd.).

[82] »[A]d quod Praeses respondit, periculum eius in se ipsum recipere« (ebd.).

[83] »[S]ed nihil id profuit, Ducissa eorum sententiae assenttiente, ac litteras mox expediri, iubente« (ebd.).

[84] »Liquidum Regis imperium sine contumaciae scelere protrahi non posse. interìm rem esse altam, plenámque periculi. quomodò tamen excusaturos, quòd tot protelationibus deliberatam eius voluntatem frustrarentur?« (Burgundius [Anm. 17], S. 123).

[85] »Agedùm, inquit Viglius, ego totam Regis iram in me suscipio. seruata reipublicae tranquillitas nos absoluet« (ebd.).

[86] »Et videbatur Gubernatrix inclinatura in hanc sententiam« (ebd.).

[87] »[C]um Auriacus irato similis, intonare coepit […]« (ebd.).

[88] »[N]ihil litteris, nihil legationibus protectum […]« (ebd.).

ligen schüren.[89] Die Regentin wankt zwischen den Meinungen,[90] bevor sie der zweiten Meinung zustimmt.[91]

Schiller findet also die grundsätzliche Oppositionsstruktur in der *Vita Viglii;*[92] durch den Quellenverweis verfügt er über eine Primärquelle für die Episode im Staatsrat. Auch Burgundius verfügte über diese Primärquelle und Schiller hält sich jetzt genauestens an Burgundius, unabhängig davon, wieviel konkrete Rede Oraniens – der in keiner anderen Quelle derart herausgehoben wird, erfunden ist. Viglius vertritt seine Meinung, der Prinz spricht dagegen, doch Viglius scheint die Regentin mit seiner zweiten Einwendung und der rhetorischen Übernahme der Verantwortung für die Nicht-Veröffentlichung der königlichen Briefe zu überzeugen. Dann entgegnet Oranien heftiger, verweist auf die Beziehung zwischen König und Adel und die Zwecklosigkeit vergangener Bemühungen. Die Regentin zögert, bevor sie sich für die Argumentation Oraniens entscheidet. Sowohl Viglius als auch Burgundius zitieren das berühmte Zitat, das Oranien im Nachhinein geflüstert haben soll: »Nun […] wird man uns bald ein großes Trauerspiel geben« (NA, Bd. 17, S. 147).[93]

Was ändert Schiller nun? Folgt man Burgundius, erkennt man zwar die rhetorische Leistung des Prinzen, mit der die Regentin letztlich überzeugt wird. Der Prinz erscheint ganz im Sinne der Verstellungskünste der Neuzeit[94] an der antiken Rhetorik geschult[95] als großer Stratege.[96] Bei Schiller

[89] »[N]isi parere omninò nollent Regi, ut omnem ipsi inuidiam in Proceres reijcerent« (ebd.).

[90] »Incerta consilij Gubernatrix« (ebd.).

[91] Anders als bei Schiller wird Oranien bei Burgundius an dieser Stelle nicht mehr erwähnt: »accessit tandèm tristiora suadentibus« (ebd.).

[92] Bei Meteren hingegen wird die Szene so verkürzt, daß der »größte theil« des Rates das Edikt des Königs sofort veröffentlichen wollte, während Viglius dagegen gehalten habe. Viglius' Redebeiträge werden indirekt paraphrasiert, und dann die Folgen der Veröffentlichung des königlichen Briefes beschrieben (Meteren [Anm. 36], S. 76). Oranien wird nicht genannt. Es ist allerdings die Pro- und Contra-Argumentation von Viglius und den Adeligen zu erkennen.

[93] Burgundius (Anm. 17), S. 124; Vita Viglii (Anm. 69), S. 45. Beide berichten darüber wie glücklich und triumphierend Oranien bei dieser Aussage gewesen sein soll, in der *Vita Viglii*: »quasi laetus gloriabundusque«.

[94] Siehe Ursula Geitner, Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992.

[95] Oraniens politischer Verhaltenscodex erscheint damit von der aufklärerischen Aufrichtigkeitssemantik noch nicht erfaßt. Vgl. hierzu Osterkamp (Anm. 3), S. 175. Zur schwierigen moralischen Beurteilung Oraniens siehe u.a. auch Barthold Pelzer, Tragische Nemesis und historischer Sinn in Schillers Wallenstein-Trilogie. Ein rekonstruierende Lektüre, Frankfurt/M. u.a. 1997, S. 49-52.

[96] Zu einer genaueren Analyse der rhetorischen Figuren von Oraniens Rede siehe auch Jaeger (Anm. 3), S. 102.

werden die rhetorisch-strategischen Verstellungskünste der Neuzeit erstens wiederum psychologisiert und demonstrieren damit zweitens eine historische Notwendigkeit, die über einzelne rhetorische Reden hinausgeht.

Schiller führt in den Dialog folgendermaßen ein: »Ungewiß zwischen *Furcht* und *Pflicht* zögerte man einen Entschluß zu fassen, biß der Greis Viglius zuletzt aufstand, und die ganze Versammlung überraschte« (NA, Bd. 17, S. 146). Schiller psychologisiert die Versammlung, in ihrem Schwanken zwischen Furcht und Pflichtgefühl und im Moment der Überraschung bei Viglius' Rede. Die nächste Verschiebung zu den Quellen ist wiederum die psychologische Reaktion der Versammlung: »Aber noch mehr erstaunte man, als der Prinz von Oranien jezt auftrat, und diese Meinung bekämpfte« (NA, Bd. 17, S. 146). Schiller psychologisiert hier die Renaissance-Rhetorik, indem er für den Leser anschaulich macht, wie die Versammlung psychologisch auf die unerwarteten Positionen von Viglius und Oranien reagiert. Das Hinzufügen dieser Reaktion der Versammlung wird nach Oraniens zweiter Rede von Schiller in der von seinen Quellen nicht gestützten Formulierung verstärkt: »Unentschlossen und ungewiß schweigt die ganze Versammlung, niemand hat den Muth genug dieser Meinung beizupflichten, und eben so wenig, sie zu widerlegen« (NA, Bd. 17, S. 146). Schiller schafft eine Differenz zwischen Versammlung und Regentin; beide werden zu psychologisierten Figuren im rhetorischen Meisterspiel des Prinzen.

Die Regentin scheint bei Burgundius mehr zwischen den beiden Positionen abzuwägen;[97] bei Schiller fängt sie an, »zu dieser Meinung hinüber zu wanken« (NA, Bd. 17, S. 146). Damit wird Oraniens rhetorische Leistung deutlicher veranschaulicht als bei Burgundius, bei dem nach den Redebeispielen die Regentin eine scheinbar rationale Entscheidung trifft, die durch die kalkulierte Rhetorik Oraniens erreicht wurde. Schiller spitzt dieses bei Burgundius vorhandene Motiv als ein Notwendiges zu, das auf der individuellen Psyche der Regentin beruht: »der Prinz hat die natürliche Furchtsamkeit der Regentin zu seinem Beistand gerufen, die ihr jede Wahl untersagt« (NA, Bd. 17, S. 146f.).

Der Historiker Schiller kombiniert den Blick der Versammlung, die vernünftigen königstreuen Absichten des Viglius, Oraniens Strategie sowie die Perspektive der Regentin und ordnet sie im Wissen um die tatsächlichen Folgen der Entscheidung. Alle Handelnden werden so in ein rhetorisches Gefüge gespannt, das als Gesamttext der Geschichte wirkt. Am deutlichsten zeigt sich dieses in der Reaktion der Regentin:

[97] »[A]tquè hùc, illùc ex cuisque sententiâ fluctuans« (Burgundius [Anm. 17], S. 123).

> Die Folgen ihres unglücklichen Gehorsams werden in die Augen leuchten, – womit aber, wenn sie so glücklich ist, diese Folgen durch einen weisen Ungehorsam zu verhüten, womit wird sich beweisen lassen, daß sie dieselben wirklich zu fürchten gehabt habe? (NA, Bd. 17, S. 147).

Bei Burgundius ist das Nachdenken der Regentin angedeutet, indem dieser schreibt, daß die Regentin trotz des möglichen öffentlichen Aufruhrs, den Adeligen vertraute.[98] Bei Schiller wird das innere Abwägen der Regentin in ein klares persönliches Motiv umgewandelt. Der Weg des Viglius mag pragmatisch im dargestellten historischen Augenblick der bessere für das niederländische Volk sein, doch die Position der Regentin würde durch dessen Nicht-Beweisbarkeit aufs Spiel gesetzt. Entsprechend folgt sie genau der Argumentation Oraniens, wie der König reagieren wird. Das Verhalten der Versammlung wie die Manipulation der Regentin zeigen, daß sich niemand in Schillers Text der Rhetorik Oraniens entziehen kann. Zugleich überträgt Schiller diese Rhetorik in der oben zitierten Vorhersage auf seinen eigenen historiographischen Text, der den Leser – ebenso wie die Zuhörer Oraniens – von der Zwangsläufigkeit des historischen Geschehens überzeugen soll. Die Revolution erscheint so als notwendig wie Oraniens Sieg im rhetorischen Duell im Staatsrat.[99]

Diese Darstellungstechnik Schillers wird in einem weiteren Vergleich zu seinen Vorläufern im achtzehnten Jahrhundert noch deutlicher. Wagenaar[100] verwendet keine direkte oder indirekte Rede, ebensowenig wie er ein rhetorisches Duell, das die Regentin beeinflussen soll, darstellt. Oranien tritt – entsprechend der Primärquellen von Viglius und Hopper – nicht alleine auf:

> Allein der Prinz von Oranien und die Grafen von Egmond und Hoorne weigerten sich zur Einführung der Inquisition ihre Stimmen zu geben. Sie schlugen jedennoch vor, wie einige glaubten [Anmerkung p. Hopperus Livr. II Ch. VII p. 58], in der Absicht das Volk, welches schon anfing zu murren, noch mehr aufzuhetzen, daß man den Befehl des Königs den

[98] »[Q]uanquàm irati populi insaniam & impendentia pericula satis prospiceret: omnem tamen siduciam in proceribus reponebat« (ebd., S. 123).

[99] Die Kaltblütigkeit, mit der Oranien das Wohl seines Volkes aufs Spiel setzt, verteidigt Schiller in der größtenteils erfundenen Anmerkung (NA, Bd. 17, S. 147f., Anm. k) als notwendige und moralisch gute Handlung.

[100] Bei Watson gibt es diese Szene in dieser Form gar nicht; statt dessen wird mit Bezug auf Meurs und Strada und Wagenaar gegenüber Phillip II. der Regentin die Veröffentlichung der verschärften Edikte zugeschrieben, wovon Viglius abriet. Oranien taucht in diesem kurzen Bericht nicht selbst auf (Watson [Anm. 25], Bd. 1, S. 173f.).

> Gerichtshöfen und den Stadtobrigkeiten zusenden müßte, damit sie denselben vollstrecken mögten.[101]

Anders als Schiller verwendet Wagenaar nicht den von fiktiven Reden gespickten Burgundius als Quelle. Sein Text wirkt wie die analysierende Nacherzählung eines Streites. Von der Oranien verteidigenden Anmerkung[102] abgesehen, tritt in Schillers Text der Historiker anders als bei Wagenaar nur als Erzähler, nicht als Analytiker auf. Schiller wählt eine Geschichte mit besonders szenischem Charakter aus, so daß er statt der äußeren Rhetorik – der Historiker stellt Handlungsnormen für seinen Leser am Exemplum der Geschichte auf (›evidentia‹) – eine innere Rhetorik des Textes entfalten kann. Das Geschehen wird selbst-evident. Der Wirkungsgedanke ist nicht mehr in ein striktes System einzuordnen, sondern wird abhängig vom jeweiligen Vollzug des historiographischen Textes.

In der analysierten Staatsratsszene verschmilzt Schiller Eigenschaften des historischen Geschehens – die zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ist selbst bereits eine Hochzeit höfischer Beredsamkeit – mit einer beredsamen historiographischen Darstellung. Die Figuren wirken aufeinander, sie wirken scheinbar eigenverantwortlich und erhalten ihre eigene Psychologie, die nicht mehr von außen analysiert wird, sondern aus dem Text-Geschehen hervorgeht. Damit werden historische Leerstellen textuell vereindeutigt; es entsteht eine textuelle Welt, ohne die historische Welt vollends aufzugeben. Oranien agiert rhetorisch zwingend, so daß die notwendige Provokation eines Bürgerkriegs gelingt. Er mußte zum Wohl der Republik auf diese Weise handeln. Schiller präsentiert im Sinne seiner Antrittsvorlesung ein ästhetisches Verlaufsmodell von Geschichte. Der durch die Erfordernisse der textinternen, historischen Wirklichkeit beschränkte Historiker kann so zum idealistischen Philosophen werden.

VII. VERTEXTUNG UND PSYCHOLOGISIERUNG

Schiller zeigt eine neue Fähigkeit der Vertextung von Geschichte. Der Prinz von Oranien verweigert den geforderten Eid an die Regentin, den römisch-katholischen Glauben zu befördern und gegen alle Feinde des spanischen Königs selbst vorzugehen, und verlässt im Gegensatz zu Egmont die Niederlande (NA, Bd. 17, S. 245-247). Einer der Gründe, warum Oranien die Niederlande verlässt, ist, daß er »zu tief in den Menschenkarakter,

[101] Wagenaar (Anm. 53), Teil 3, S. 55.
[102] Siehe Anm. 99.

und zu tief in Philipps Seele gesehen« habe (NA, Bd. 17, S. 247).[103] Hier wendet Schiller seine Erkenntnisse der Erfahrungsseelenkunde[104] an, überträgt sie aber vom Historiker bzw. historischen Erzähler auf die Psyche einer anderen Person.[105] Dabei erzeugt der Historiker eine Innenperspektive, obwohl er eigentlich das Ergebnis seiner Analyse von der Psyche dieser Person wiedergibt.[106] In der darauffolgenden Szene stellt Schiller den Abschied zwischen Oranien und Egmont dar. Stradas Text entsprechend[107] findet die Begegnung zwischen Oranien und Egmont im Beisein vom Sekretär der Regentin, Berti, und Graf Mannsfeld, auf neutralem Terrain im Dorf Willebroeck, zwischen Brüssel und Antwerpen, statt. Sie wurde von Berti initiiert und ist szenisch und durch direkte Reden geprägt:

> Alle drei bestürmten hier den Entschluß des Prinzen mit vereinigter Beredsamkeit, jedoch ohne ihn zum Wanken zu bringen. »Es wird dir deine Güter kosten, Oranien, wenn du auf diesem Vorsatz bestehest,« sagte endlich der Prinz von Gaure [Egmont, S.J.], indem er ihm seitwärts zu einem Fenster folgte. »Und dir dein Leben, Egmont, wo du den deinigen nicht änderst;« versetzte jener. (NA, Bd. 17, S. 249f.)

Das Dialogische zwischen Egmont und Oranien findet Schiller bei Burgundius.[108] Schillers Text ist jedoch weitaus verdichteter als der des Burgundius: Der gerade zitierte, schnelle heimliche Austausch, fokussiert auf den Kontrast zwischen materiellem Verlust und Verlust des Lebens für Egmont und seine Freunde, findet sich nicht in Schillers Quellen. Im weiteren folgt Schiller Burgundius' vorwiegend fiktiven Reden Oraniens und Egmonts (NA, Bd. 17, S. 250f.). Burgundius führt Oraniens drängenden Gestus in kurzen parataktisch angeordneten Sätzen vor und zitiert dann eine längere fiktive Rede Oraniens. Nach einer teilweise paraphrasierten, teilweise durch direkte Rede dargestellten längeren Antwort Egmonts gibt Oranien auf und hält fest, daß Egmont sich in sklavischer Loyalität zum

[103] Eine mögliche Vorlage für diese Formulierung findet Schiller beim niederländischen Humanisten und Rechtsgelehrten Hugo Grotius, wobei er diesen an dieser Stelle aber nicht nennt: »Plus Arausionensis habebat consilii, qui videns fallere caepta« (Hugonis Grotii, annales et historiae de rebus Belgicis, Amstelaedami 1657, S. 23). Allerdings wird Grotius mit genau dieser Seitenzahl zuvor in Anmerkung b, NA, Bd. 17, S. 245 genannt. Grotius spricht von Oraniens Plan und Vorausschau; der Blick in den Menschencharakter und in Philipps Seele stammt von Schiller.

[104] Vgl. Osterkamp (Anm. 3), S. 160-162.

[105] Vgl. Jaeger (Anm. 3), S. 111f. zu einer genaueren Analyse dieser Stelle.

[106] Das ›in die Seele schauen‹ leistet der Historiker und Erzähler Schiller aber auch manchmal direkt, wie wenn er »einen flüchtigen Blick« in Philipps Seele tut (NA, Bd. 17, S. 54).

[107] Strada (Anm. 23), S. 183.

[108] Burgundius (Anm. 17), S. 470-472.

spanischen König verhält, und die Zukunft zeigen wird, wer zu vertrauensselig war und Egmont letztlich die Brücke sein werde, über die Spanier in die Niederlande kommen würden.[109]

Schiller führt Oraniens Argumentation erst in direkter, dann in indirekter Rede aus. Die fiktiven Reden sind hier durchsetzt von Wertungen und Ausdeutungen, zum Beispiel:

> Aber alle noch so lichtvollen Gründe, die eine weitsehende Klugheit ihm an die Hand gab, mit aller Lebendigkeit, mit allem Feuer vorgetragen, das immer nur das zärtliche Bekümmerniß der Freundschaft ihnen einhauchen konnte, vermochten nicht, die unglückselige Zuversicht zu zerstören, welche Egmonts guten Verstand noch gebunden hielt. Oraniens Warnung kam aus einer trübsinnigen verzagenden Seele; und für Egmont lachte noch die Welt. (NA, Bd. 17, S. 250)

Offensichtlich greift der Historiker hier deutend in den Text ein, wertet die Quellen aus, um den Kontrast von trübsinnig verzagender Seele und lachender Welt, der sich in Quellen in dieser Metaphorik nicht findet,[110] herauszuheben. Doch diese Analyse ist eingebunden in die präsentische Darstellung des Inneren von Egmont und Oranien. Der Satz »Oraniens Warnung kam aus einer trübsinnigen verzagenden Seele; und für Egmont lachte noch die Welt« hilft Schiller wieder in die Seele von Egmont einzudringen:

> Herauszutreten aus dem Schoose des Ueberflusses, des Wohllebens und der Pracht, worinn er zum Jüngling und Manne geworden war, von allen den tausendfachen Gemählichkeiten des Lebens zu scheiden, um derentwillen allein es Werth für ihn besaß […] – nein, das war kein Opfer, das von Egmont zu verlangen war. (NA, Bd. 17, S. 250)

Durch Logik – die der Historiker Schiller zuvor aus den Typisierungen seiner Charakterbeschreibungen gewonnen hat – entsteht eine Darstellung von Egmonts Gefühlen. Der analysierende Historiker beginnt in der internen Fokalisierung auf Egmont zu verschwinden: »Einen Glücklichern

[109] Strada stellt den Dialog in stark verkürzter Form vor. In dem Treffen widersetzt sich Egmont – ohne daß der Inhalt der Rede von Strada genannt würde – Oraniens Meinung, bevor auch hier Oraniens Vorhersage, daß das Vertrauen Egmonts in den spanischen Königs seinen Ruin bedeute und er die Brücke sei, über die die Spanier in die Niederlande kommen werden, zitiert wird (Strada [Anm. 23], S. 183). Meteren (Anm. 36), S. 95, gibt nur eine Beschreibung der unterschiedlichen Positionen, und paraphrasiert Oraniens Brückenvorhersage.

[110] Burgundius (Anm. 17), S. 470f., gibt nur den Dialog wieder, ohne diese Ausdeutung vorzunehmen.

konnte es jetzt nicht geben, als Egmont sich fühlte. Oraniens Flucht überließ ihm allein jetzt den Schauplatz« (NA, Bd. 17, S. 252f.). Damit befindet sich der Leser am Ende der Abschiedsepisode scheinbar in Egmonts Gedanken: »Jetzt hatte er in der Republick keinen Nebenbuhler mehr, der seinen Ruhm verdunkelte. Er war allein der Stern, der jetzt an diesem Himmel strahlte« (NA, Bd. 17, S. 252), bevor Schiller von seiner Himmelsmetaphorik zurück in eine von außen geleistete Analyse schwenkt, in der er die Tragik von Egmonts Charakter markiert: »Mit gedoppeltem Eifer fuhr er nunmehr fort, um eine hinfällige Fürstengunst zu buhlen, über die er doch so weit erhaben war« (NA, Bd. 17, S. 253).

Bei Strada, Schillers Quelle für diese Stelle, wird von Egmonts Schmerz über den Abschied gesprochen, doch Egmont wurde fröhlicher, weil er keinen Rivalen mehr hatte und so den ersten Platz in der Gunst der Regentin einnehmen konnte.[111] Die beschreibende Analyse von Strada verwandelt sich bei Schiller in die notwendige Konsequenz von Egmonts Handlung. Schiller stellt keine Spekulation oder Schlußfolgerung des Historikers über die Gefühle Egmonts an, sondern die Gefühle ergeben sich aus dem notwendigen Verlauf der Geschichte, in den die Analyse einfließt, hier die der Tragik von Egmonts Charakter, in Parallelbeispielen die der strategischen Klugheit Oraniens. Die Perspektiven – interne Fokalisierung und überschauende Nullfokalisierung – werden ineinander gefügt, so daß sich die eindeutig vorhandene analytische Perspektive des Historikers, der um den Ausgang der Ereignisse weiß, mit Egmonts Perspektive überlagert. Damit reduziert Schiller die distanzierende Brechung durch die historische Analyse, ohne auf diese ganz zu verzichten. Historische Analyse und Innenperspektive des Handelnden beginnen auf der Textoberfläche ineinander zu gleiten. Schillers Umgang mit den Quellen, seine Verdichtung zwischen logischer Kontrastierung und inneren Gefühlen, ermöglicht ihm, historische Leerstellen textuell zu vereindeutigen.[112] Trotz der Zufälligkeit von Geschichte können Egmont und Oranien in notwendigen Bahnen handeln.

[111] Strada (Anm. 23), S. 183f.

[112] Goethes als »Trauerspiel in fünf Aufzügen« gekennzeichneter *Egmont*, etwa zwischen 1775 und 1787 entstanden, zeigt in der fiktional ausgestalteten Abschiedsszene dieselbe Vereindeutigung auf die Hauptcharakterzüge der beiden Helden (Johann Wolfgang von Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bdn, hrsg. v. Erich Trunz, München 1988, Bd. 4, Dramatische Dichtungen II, S. 401-407 [2. Aufzug, 2. Hälfte der Szene in Egmonts Wohnung]). Allerdings gelingt Schiller dieses in der Spannung zwischen textueller Vereindeutigung und historischer Referentialität, während Goethes Charaktere, vom historischen Stoff inspiriert, für die Gattung des Trauerspiels vollends fiktionalisiert sind.

VIII. INSZENIERUNG STATT AUFZÄHLUNG

Im Laufe dieser Untersuchung zu Schillers Verarbeitung seiner historischen Quellen wurde deutlich, daß er weit über ein einfaches Kompilieren von historiographischen Vorläufern und einigen Primärquellen hinausgeht. Hierfür sei noch einmal kurz auf die im einführenden Abschnitt zitierte Passage zur Verschwörung des Adels eingegangen, die Schiller fast wörtlich von Burgundius übernimmt. An die präsentische Berauschung des niederen Adels, die die zunehmende Überzeugung des Kollektivs ausdrückt, schließt Schiller mit dem nicht in den Quellen zu findenden Satz an: »Der allgemeine Schwindel ließ keine Wahl übrig« (NA, Bd. 17, S. 162). Bei Burgundius wird diese Konsequenz aus der anschaulichen Festszene nicht gezogen. Auf das exzessive Feiern, was die Menschen überzeugt, folgt direkt der Bericht über weitere historische Begebenheiten, insbesondere über die nach Burgundius und Schiller gefälschten Unterschriften von Mitgliedern des Hochadels, unter anderem von Oranien und Egmont.[113] Schiller hingegen steigert das historische Ereignis in seiner präsentischen Darstellung, bis der Historiker die offensichtliche Konsequenz dieses vom Leser erlebten Verschwörungsrausches konstatieren kann. Die Verschwörung des Adels wird von einer zufälligen Versammlung zum notwendigen Vehikel der Revolution. Burgundius' präsentische Aufzählung von Ereignissen wird bei Schiller zur historiographisch-präsentischen Inszenierung von Geschichte.

Zusammenfassend ist deutlich geworden, daß Schiller für diese Form der Inszenierung und Erschreibung von historischen Notwendigkeiten in der von Zufällen geprägten Geschichte einerseits einen genauen und wissenschaftlich ernstzunehmenden Umgang mit den historischen Quellen braucht. Geschichtsmethodisch erfüllt er damit größtenteils die Erwartungen seiner Zeit. Der *Abfall der vereinigten Niederlande* kann als Geschichtsschreibung anerkannt werden. Zugleich mit diesem Ernstnehmen der Quellen verwendet Schiller aber im Sinne seiner geschichtsphilosophischen Annahmen Darstellungstechniken, die seine Quellengenauigkeit überlagern, um einen notwendigen Fluß von Geschichte erzeugen zu können. Dieses geschieht durch Veranschaulichung und Psychologisierung von Kollektiva und Individuen, die die historischen Akteure wie den Leser den historischen Ereignisfluß und Erkenntnisprozeß mitvollziehen lassen. Hierbei wird gerade die Renaissance-Beredsamkeit von Schillers Renaissance-Historiographiequellen grundlegend, weil diese nicht nur die Fakten wiedergeben, sondern genutzt werden können, um das zur historischen

[113] Burgundius (Anm. 17), S. 160f.

Zeit des sechzehnten und frühen siebzehnten Jahrhunderts dazugehörige rhetorische Kalkül und die Verstellungskünste der Zeit zu inszenieren. Geschichtsschreibung ist also nicht ausschließlich faktisch, sondern auch auf Sprach- und Wahrnehmungsmuster der historischen Zeit bezogen. Schiller ist nun in der Lage, dieses zu einem historischen Textereignis zusammenzufügen, wie insbesondere in der Kombination von internen Fokalisierungen – individuell und kollektiv – und der Nullfokalisierung der Historikerstimme deutlich wird. Der genaue Vergleich zu Schillers Quellen hat es ermöglicht, dieser neuen Darstellungsform von Geschichte auf der Grenze zwischen historiographischer Referentialität und Quellengenauigkeit einerseits und textueller Inszenierung von historischen Notwendigkeiten andererseits auf die Spur zu kommen.

MARTIN STERN

ZUR DIVERGENZ DER WEIBLICHKEITSDISKURSE IN SCHILLERS LEHRGEDICHTEN UND DRAMEN

Unter besonderer Berücksichtigung seiner Bearbeitung von Gozzis *Turandot*

Nicht als erster, aber prägnant meinte Max Kommerell in *Geist und Buchstabe der Dichtung*, wo Schillers Frauengestalten in den Dramen geglückt seien, widersprächen sie entschieden dem, was er in Lyrik und Prosa über Wesen und Wirken des weiblichen Geschlechts aussage.[1] Und 1983 brachte auch Manfred Fuhrmann sein Erstaunen darüber zum Ausdruck, daß der Gegensatz zwischen den Frauenbildern in Drama und Lyrik nicht häufiger bedacht worden sei.[2] In dem bedeutenden *Tell*- Kommentar von Maria Carolina Foi fand Fuhrmann volle Zustimmung.[3] Aber noch 2006 sah sich Walter Hinderer zu der Feststellung veranlaßt, die »Diskrepanz der Rollenzuschreibung« der Frau in den einschlägigen Gedichten und Dramen sei so eklatant, daß sie weiterhin nach einer Erklärung verlange.[4]

Diese Diskrepanz scheint somit nach wie vor diskussionsbedürftig. Der folgende Versuch versteht sich als Beitrag hierzu. Er geht aus von Beobachtungen an Schillers *Turandot*-Bearbeitung, aber im Blick auf seine zeitlich nächsten Dramen und Lehrgedichte. Von Interesse dürfte dabei vor allem ein Texteinschub von zweiundzwanzig Versen sein, ein Stück einer langen Rede der Protagonistin, das Schiller nicht von Gozzi übernahm, sondern zusätzlich einbaute. Von dieser Rede behauptete Franz Mehring

[1] Max Kommerell, Schiller als Gestalter des handelnden Menschen, in: Geist und Buchstabe der Dichtung (Neudruck), Frankfurt/M. 1962, S. 165f.

[2] Manfred Fuhrmann, Revision des Parisurteils. »Bild« und »Gestalt« der Frau im Werk Friedrich Schillers, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 25, 1981, S. 316-366.

[3] Sie bemerkte, das Weibliche bei Schiller sei »nicht nur widersprüchlich«, sondern auch so »vielschichtig und komplex« , daß eine eingehende Untersuchung seines genauen Stellenwerts in den Texten nötig sei; vgl. Maria Carolina Foi, Schillers »Wilhelm Tell« – Menschenrechte, Menschenwürde und die Würde der Frauen, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 45, 2001, S. 217.

[4] Walter Hinderer, Der Geschlechterdiskurs im 18. Jahrhundert und die Frauengestalten in Schillers Dramen, in: ders. (Hrsg.), Schiller und der Weg in die Moderne, Würzburg 2006, S. 263.

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-011 | CC BY-NC-ND 4.0

schon 1905, es handle sich um die einzige Stelle in Schillers Werk, an der sich der Dichter für die Emanzipation der Frau eingesetzt habe.[5] Dieser Behauptung wurde insofern widersprochen, als neuere Darstellungen bestrebt waren, trotz der für heutiges Empfinden peniblen Funktionszuschreibungen in *Das Lied von der Glocke*, *Würde der Frauen* und anderen Lehrgedichten, dem Denker und Dichter Schiller insgesamt einen frauenemanzipatorischen Willen zuzubilligen.[6] So meinte Peter-André Alt in seiner großen Schiller-Monographie, bei dem erwähnten Einschub in Gozzis Text handle es sich um »auftrumpfende Verse, die manche Stereotypen der klassischen Lyrik souverän hinter sich lassen.«[7]

Das heißt aber doch wohl, daß zwischen jener »klassischen Lyrik« und dem *Turandot*-Einschub eine Kontinuität bestehe, und zwar im Sinn einer aufsteigenden Linie, also nicht eine Diskrepanz, sondern eine Differenz der Qualität. Schiller hätte mit seinem Einschub endlich quasi moderne Standards erreicht. In ähnlicher Weise läßt sich auch ein Aufsatz Alts aus dem Jahr 2006 verstehen, der Schillers Königinnen durch eine »Ästhetik des Opfers« verbunden sieht, was sie objektiv den Weiblichkeitsdiskursen der Lyrik annähert und somit eher die Verwandtschaft als die grundsätzliche Differenz der Frauenbilder betont.[8]

Die Absicht meines Versuches ist nun aber nicht der Nachweis einer verborgenen, bisher vielleicht übersehenen Übereinstimmung zwischen den Weiblichkeitsdiskursen in Schillers Werk. Wer die erwähnten Unterschiede in den Frauenbildern der Lyrik und Dramatik nicht als Inkonsequenz, sondern als sozial- und gattungsbedingt begreift, kann Widersprüche durchaus in Kauf nehmen. Diese bleiben allerdings erklärungsbedürftig. Und um die Skizze einer solchen Erklärung geht es im Folgenden.

[5] Franz Mehring, Schiller und die Frauen (1905), in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 10, Aufsätze zur deutschen Literatur von Klopstock bis Weerth, Berlin (Ost) 1961, S. 287.

[6] So etwa die Darstellung von Matilde de Pasquale, La »Turandot« di Gozzi nella rielaborazione di Schiller, in: Mario Freschi (Hrsg.), Schiller e la cultura italiana, Roma 2005, S. 99, oder jene von Dagmar Lindenpütz, Schiller und die Frauen. Facetten des Weiblichen in Schillers Leben und Werk, in: Holger Rudloff (Hrsg.), »Wahrheit, Sittlichkeit und Freiheit«. Schillers Aktualität in Schule und Hochschule, Herbolzheim 2006, S. 68 u. S. 86. – Im Gegensatz dazu meinte fast gleichzeitig Wellnitz, Schillers Frauenbild vollziehe eher eine Legitimation »regressiver Gesellschaftsstrukturen«; vgl. Philippe Wellnitz, Die »weibliche« Natur in »Maria Stuart«, in: Georg Baumgart, Bernhard Greiner (Hrsg.), Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen, Hamburg 2005, S. 254.

[7] Peter-André Alt, Schiller. Leben-Werk-Zeit. Eine Biographie, Bd. 2, München 2000, S. 409.

[8] Peter-André Alt, Ästhetik des Opfers. Versuch über Schillers Königinnen, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 50, 2006, S. 176-204.

Ich wähle dabei als Ausgangspunkt Schillers *Turandot*-Bearbeitung. Diese Versifikation eines beliebten, auch als Märchen überlieferten Stoffes hat die Schiller-Forschung in neuerer Zeit nicht mehr ernsthaft beschäftigt. Dazu mag auch die Kritik beigetragen haben, die Hans Heinrich Borcherdt in seinem Kommentar in Band 14/II der *Nationalausgabe* dahingehend formulierte, Schillers Bearbeitung sei eigentlich unfertig geblieben.[9] Borcherdts These fand zustimmend Eingang auch in neueren Arbeiten wie der gründlichen Darstellung von Quelle, Vorlage und Procedere durch Marion Müller.[10] Stein des Anstoßes und somit ein Vorwurf war allemal, Schiller habe den erwähnten Zusatz von Vers 780 bis 802 im vierten Auftritt des zweiten Aufzugs, eine fulminantes Plädoyer für die Befreiung der Frauen Asiens aus männlicher Willkür und Versklavung, nicht genügend mit dem übrigen Verlauf der Handlung verbunden. Diesem Befund ist kaum zu widersprechen. Und da jedem an einem Nachweis der Fortschrittlichkeit von Schillers Frauenbild interessierten Leser naturgemäß gerade dieser Einschub wichtig sein muß, bedeutet dessen mangelnde Integration eine Verlegenheit, ja möglicher Weise ein Ärgernis. Zu fragen wäre aber grundsätzlicher, ob Figurenreden überhaupt als Meinungsäußerungen ihres Autors in Anspruch genommen werden sollen, vor allem wenn die dramatis personae durch den Verlauf der Handlung einer relativierenden Kritik unterworfen werden.

Nach diesem Problemaufriß ist es nun Zeit, wie angekündigt versuchsweise aus der Lektüre von Schillers »tragikomischem Märchen nach Gozzi« eine eigene These zu entwickeln. Einem ersten Teil zur Entstehung, Struktur und Rezeption der *Turandot*-Bearbeitung soll ein zweiter mit Hinweisen auf Schillers fast gleichzeitige Frauenbilder in den Lehrgedichten und in einigen klassischen Dramen folgen. Den Abschluß wird ein Vorschlag zum Verständnis der festzustellenden Diskrepanz bilden.[11]

I

Über die Gründe, die Schiller bewogen, Gozzis *Turandot* zu bearbeiten, sind wir durch das Briefgespräch mit Körner, Goethe, Iffland und anderen gut unterrichtet. Schiller war stark ermüdet, nachdem er mit großer An-

[9] Hans Heinrich Borcherdt (Hrsg.), Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 14, Bühnenbearbeitungen, 2. Tl., Weimar 1996, Einführung S. 283f. (im folgenden: NA 14/II).

[10] Vgl. Marion Müller, Zwischen Intertextualität und Interpretation. Friedrich Schillers dramaturgische Arbeiten 1796-1805, Karlsruhe 2004, S. 237f.

[11] Wolfram Mauser, Freiburg im Breisgau, verdankt diese Fassung meines Versuches wesentliche Anregungen.

strengung um 1800 *Maria Stuart* und um 1801 *Die Jungfrau von Orleans* fertig gestellt hatte. Als Zwischenbeschäftigung bot sich eine Übersetzung oder Bearbeitung an. Zudem suchte das Weimarer Hoftheater unter Goethes Direktion neuen Stoff. Die Wahl fiel auf Gozzis »Fiaba cinese teatrale tragicomica«, uraufgeführt in Venedig 1762. Für dessen Stücke war unter den deutschen Intellektuellen eine eigentliche Begeisterung ausgebrochen, seit Friedrich August Clemens Werthes 1777-1779 fünf Bände in deutscher Übersetzung herausgebracht hatte.[12] Diese Begeisterung hatte in der romantischen Vernunftverdrossenheit ihren Ursprung. Denn Gozzi erhob wie die Frühromantiker das Fantastische, Wunderbar und Groteske in Märchen und Komödie zum Gegenstand gebildeter Unterhaltung; er liebte die Commedia dell'arte, während sein Konkurrent Goldoni aufgeklärt-bürgerlichen Realismus propagierte. So wurde Gozzis *Turandot* mit Nebenpersonal aus der Commedia dell'arte ausgestattet, das die »chinesische« Handlung im Peking der männerhassenden Jungfrau ständig kommentierend begleitet.

Schiller benützte Werthes' Prosaübersetzung und goß sie in deutsche Verse um. Die Arbeit war Ende Dezember 1801 beendet, die Uraufführung fand am Geburtstag der Herzogin, dem 30. Januar 1802, in Weimar statt. Der Weimarer Inszenierung folgten weitere in Dresden – leicht zensuriert und nach Persien verpflanzt –, und in Hamburg und Berlin. Goethe rezensierte die weimarische ausführlich,[13] aber der Erfolg blieb überall mäßig, was Iffland in einem freundlichen Brief an den Autor dem Umstand zuschrieb, daß dem deutschen Publikum das italienische Improvisationstheater noch zu fremd sei.[14] Den Verlust des Commedia-Charakters bedauerte vor allem E.T.A. Hoffmann; einen der zwei Gesprächspartner der Dialognovelle *Seltsame Leiden eines Theater-Direktors* ließ er 1818 entsprechend über die »Erbärmlichkeit« von Schillers Bearbeitung räsonieren.[15]

Schillers Eingriffe in den Werthesschen Text waren eher geringfügig. Sie betrafen hauptsächlich die genannten Nebenfiguren am Pekinger Kaiserhof. Gozzi hatte ihre Reden traditionsgemäß nur skizziert und dem Improvisationstalent der Schauspieler damit freien Laufe gelassen. Schiller

[12] Vgl. Rita Unfer-Lukoschik, Der erste deutsche Gozzi. Untersuchungen zu der Rezeption Carlo Gozzis in der deutschen Spätaufklärung, Frankfurt/M. u.a. 1993.

[13] Johann Wolfgang Goethe, Weimarisches Hoftheater, in: ders., Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Bd. 14, Schriften zur Literatur, hrsg. v. Fritz Strich, 2. Aufl., Zürich u. Stuttgart 1964, S. 62-72.

[14] Iffland an Schiller am 16. April 1802, zit. in: NA 14/II, Wirkungsgeschichte, S. 321-323.

[15] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher, Gesamtausg. in 15 Bdn., hrsg. v. Walther Harich, Bd. 13, Weimar 1924, S. 209.

formulierte alles aus – in klassischen Jamben.[16] Neu war jedoch der erwähnte Einschub.[17] Dieser erfolgt im Stück in dem Moment, als der aus seiner Heimat vertriebene Prinz Kalaf am Hof von Peking erscheint, von einem Bildnis der Prinzessin bezaubert ist und als zehnter Bewerber um ihre Hand anhält, obwohl er weiß, daß sie ihren Freiern drei unlösbare Rätsel aufgibt und sie enthaupten läßt, wenn sie die richtigen Antworten nicht finden. Soeben ist der neunte Königssohn geköpft worden, zum Jammer des Kaisers, der sich einen Nachfolger wünscht. Und Turandot ist, wie sie später gesteht, trotz ihrem grundsätzlichen Männerhaß sogleich in ihn verliebt. So beschwören denn der Kaiser und dessen Tochter den Fremden inständig, von seiner Bewerbung abzulassen. Denn die gesetzlich festgelegte Bedingung kann nicht geändert werden. Sie steht unter dem Zwang eines heiligen Eides. Wie es scheint, geht es der Prinzessin um die Ehre ihrer geistigen Überlegenheit. Sie ist so stolz auf ihren »Scharfsinn«, daß sie sich ihre Gefühle für den schönen und mutigen Fremdling nicht eingestehen kann. So steigert diese unterdrückte Liebe nur noch ihren Männerhaß, den sie der Sklavin Zelima in III/2 mit den Worten gesteht:

> Ich hass' ihn, ja, abscheulich ist er mir!
> Er hat im Divan meinen Ruhm vernichtet.
> In allen Landen wird man meine Schande
> Erfahren, meiner Niederlage spotten.[18]

Wie zu vermuten ist, hat man es bei diesem Märchenstoff mit mythisch-archaischen Restbeständen zu tun, die während der Überlieferung überlagert wurden von einer späteren Rationalisierung.[19] So deutet eine italienische Darstellung schon im Titel an, daß sich die Eheverweigerung auch als Ausdruck einer heimlichen Sexualangst der noch jungfräulichen Frau begreifen läßt.[20] Das weit verbreitete Motiv der Freierprobe liegt hier in einer seltenen Variante vor: Nicht der Vater der Prinzessin, sondern sie selbst stellt unerfüllbare Bedingungen für eine Heirat, und zwar sind diese

[16] Damit widerspreche ich der Hauptthese des Aufsatzes von Karl S. Guthke, Schillers »Turandot« als eigenständige dramatische Leistung, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 3, 1959, S. 118-141.

[17] Er berechtigt allerdings kaum zur Aussage Karl S. Guthkes, Schillers Bearbeitung sei »radikal verschieden« vom Ausgangstext Gozzis; vgl. ders. im Nachwort seiner Turandot-Ausgabe bei Reclam, Stuttgart 1959, S. 90.

[18] NA 14/II, v. 1144-1147.

[19] Vgl. Silke Schilling, Relikte des Matriarchats? Zu einigen »märchenhaften« Strukturen in Schillers Turandot, in: Ingrid Bennewitz (Hrsg.), Der frowen buoch. Versuch einer feministischen Mediävistik, Göppingen 1989, S. 373-397.

[20] Vgl. Chiara Helfer Di Dino, Turandot: Da »ragazza isterica a donna sublime«, in: Mario Freschi (Hrsg.), Schiller e la cultura italiana, wie Anm. 6, S. 105-139.

Bedingungen nicht wie so oft im Märchen physischer sondern intellektueller Art.[21]

Schiller hat nun genau diese Rationalisierung durch eine weitere quasi verdoppelt, indem er in den neuen Teil der erwähnten Rede Turandots vor dem Hofstaat einen flammenden Protest gegen die Unterdrückung der Frau in »ganz Asien« einfügte. Ob dieses »Asien« eher eine Deckformel war und Schiller die Benachteiligung der Frau weltweit im Visier hatte, wie vermutet worden ist, scheint aber fraglich. Wahrscheinlicher ist, daß er damit ein im eurozentristischen 18. Jahrhundert verbreitetes Klischee bediente, wonach Asien allgemein als Kontinent männlicher »Despotie« galt.[22] Dabei fällt allerdings auf, daß Schiller die Protagonistin an unsrer Stelle räumlich argumentieren läßt, was die Existenz auch anderer Verhältnisse impliziert, an einer zweiten aber generalisierend, wie wenn es sich um eine naturgesetzliche Tatsache handele. Schillers Einschub in II/4, v. 780-802, lautete:

> Ich sehe durch ganz Asien das Weib 780
> Erniedrigt, und zum Sklavenjoch verdammt,
> und rächen will ich mein beleidigtes Geschlecht
> An diesem stolzen Männervolke, dem
> Kein andrer Vorzug vor dem zärtern Weibe
> Als rohe Stärke ward. Zur Waffe gab 785
> Natur mir den erfindenden Verstand,
> Und Scharfsinn, meine Freiheit zu beschützen. -
> Ich will nun einmal von dem *Mann* nichts wissen,
> Ich hass' ihn, ich verachte seinen Stolz
> Und Übermut – Nach allem Köstlichen 790
> Streckt er begehrlich seine Hände aus;
> Was seinem Sinn gefällt, will er besitzen.
> Hat die Natur mit Reizen mich geschmückt,
> Mit Geist begabt – warum ist's denn das Los
> Des Edlen in der Welt, daß es allein 795
> Des Jägers wilde Jagd nur reizt, wenn das Gemeine
> In seinem Unwert ruhig sich verbirgt?

[21] Zur Freierprobe vgl. Elisabeth Frenzel, Motive der Weltliteratur, Stuttgart 1976, S. 185-196. – Bekannte Parallelerzählungen von Mädchenwiderstand gegen die Ehe sind die Sage von Atalanta und das Grimmsche Märchen »König Drosselbart«. Diesen Hinweis verdanke ich Udo Reinhardt, Bad Kreuznach.

[22] Vgl. Jürgen Osterhammel, Die Entzauberung Asiens. Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert, München 1998. Der Verf. weist nach, wie prägend aber auch irreführend die Urteile Montesquieus, wiederholt von Turgot und Condorcet, für die Asieneinschätzung und insbesondere das »Sklavinnenklischee« waren, ebd. S. 368.

Muß denn die Schönheit eine Beute sein
Für *einen?* Sie ist frei so wie die Sonne,
Die allbeglückend herrliche am Himmel, 800
Der Quell des Lichts, die Freude aller Augen,
Doch keines Sklavin und Leibeigentum.[23]

Bis Vers 792 ist dieser Einschub klar handlungsbezogen. Aber ab 792 löst er sich vom Plot und zielt auf eine grundsätzliche Reflexion. Aus dieser hört man kaum noch die Chinesin, wohl aber Schiller selbst sprechen und wird an seine *Nänie* erinnert, an die Klage über die Todesverfallenheit *auch* des Schönen in der Welt, oder an Theklas Trauer nach Max Piccolominis selbst gewähltem Untergang: »Das ist das Los des Schönen auf der Erde!«[24] Kein sinnliches, »stoffartiges« Begehren nach ihrem Träger, ihrer Trägerin, sollte an menschlicher Schönheit sich entzünden, sondern ein seliges, interesseloses Wohlgefallen. Schillers klassische Ästhetik, ja mit dem Sonnenvergleich auch Goethesche Weltsicht tauchen in diesen letzten Zeilen auf, deren Sinn sich zu verselbständigen scheint. Der Anfang der zweiundzwanzig neuen Verse jedoch spricht eine andere Sprache; er ist funktional mit der Handlung verbunden. Turandots Ziel scheint darin ein utopischer Zustand weiblicher Freiheit, wie ihn Kleists Penthesilea gegenüber ihrem Geliebten Achill zu verteidigen sucht.[25] Und so ist es nicht verwunderlich, daß Hans Heinrich Borchert im Kommentar der *Nationalausgabe* die Ansicht vertritt, Turandots Frauenbefreiungsrede sei durch Schiller zum Kern des Dramas geworden.[26] Das mag, wie angedeutet, auf heutige Leserinnen und Leser so wirken. Doch diesem Verständnis steht im Weg, daß Turandots Handeln im weiteren Text nirgends mehr politisch-freiheitlich motiviert wird. Überhaupt wirkt die Stelle, gesamthaft betrachtet, wenig integriert und entschieden märchenfremd.[27] Wohl nimmt Turandot in III/2 noch einmal auf ihren Männerhaß Bezug, aber ohne den emanzipatorischen Affekt des früheren Einschubs. Den paradoxen Haß auf den schon

[23] NA 14/II,v. 780-802.

[24] Wallensteins Tod IV/12, v. 3180; diesen Hinweis verdanke ich Karl Pestalozzi, Basel.

[25] Vgl. Heinrich von Kleist, Penthesilea V/15, v. 1954-1961.

[26] NA 14/II, wie Anm. 1, S. 282.

[27] Die Märchenfremdheit von Schillers Bearbeitung ist denn auch entschieden beklagt worden; vgl. dazu Carl Hentze, Religiöse und mythische Hintergründe zu »Turandot«, in: Antaios, Bd. 1, Stuttgart 1960, S. 21-41. Hentze meint, Schiller habe den »archetypalen Stoff« vergewaltigt, dies im Gegensatz zu der viel mythengemäßeren Wiedergabe der Handlung in »Das Rätsel« in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm und im Kunstmärchen »Der Reisekamerad« von Hans Christian Andersen. Auch Ingenkamp spricht von einer »Beseitigung des fiaba-Charakters« in Schillers Turandot; vgl. Heinz Gerd Ingenkamp (Hrsg.), Friedrich Schiller, Deutscher Klassiker Verlag: Übersetzungen und Bearbeitungen, Frankfurt/M. 1995, Kommentar, S. 992.

unbewußt begehrten neuen Freier begründet sie an dieser zweiten Stelle mit einer radikalen moralischen Verurteilung des ganzen männlichen Geschlechts, dem sie ein idealisiertes Frauenbild entgegenstellt:

> Er ist ein Mann, ich hass' ihn, *muß* ihn hassen.
> Ich weiß, daß alle Männer treulos sind,
> Nichts lieben können als sich selbst; hinweg
> Geworfen ist an dies verrät'rische Geschlecht
> Die schöne Neigung und die schöne Treue.
> Geschmeid'ge Sklaven, wenn sie um uns werben,
> Sind sie Tyrannen, gleich, wo sie besitzen.
> Das blinde Wollen, den gereizten Stolz,
> Das eigensinnig heftige Begehren,
> Das nennen sie ihr Lieben und Verehren.
> Das reißt sie blind zu unerhörter Tat,
> Das treibt sie selber auf den Todespfad;
> Das Weib allein kennt wahre Liebestreue.[28]

Dieser von Gozzis Text gedeckte Passus erschöpft sich in ohnmächtigem Zorn. Aber er stimmt mit dem übrigen Handlungsverlauf besser überein als die Verse Schillers. In Gozzis »Märchen« herrscht bis zur Peripetie ganz am Ende Turandots grausames Gesetz. So will sie keinerlei Milde walten lassen bei der Verfolgung ihrer Abwehrstrategie. Sie erläßt den Befehl, auch das äußerste Mittel, wohl die Folter, einzusetzen, um des Prinzen altem Vater und dessen Hofmeister, die beide inzwischen gefangen genommen worden sind, das Geheimnis von Kalafs Namen und Herkunft zu entreißen, um die gefürchtete Heirat und Ehe doch noch von sich abzuwenden. Denn nach seinem Sieg über den »Scharfsinn« der schönen Gegnerin hatte nun *er* ihr ein Rätsel aufgegeben; errät sie es, muß sie ihn heiraten. Dank List und Tücke erfährt sie durch eine Dienerin seinen Namen, löst also sein Rätsel. Er aber erklärt sie großzügig frei von jeder Verpflichtung, denn er will ihre Achtung und Zuneigung, nicht ihre erzwungene Unterwerfung.[29] Lieber bringt er sich um. Jetzt endlich schmilzt ihr Widerstand dahin und scheint die Widerspenstige gezähmt und damit ihr weiblicher »Mangel« behoben, um mit Schillers Komödienbegriff zu sprechen. Die angedrohte Hinrichtung kann unterbleiben, obwohl die Frauen Asiens noch keines-

[28] NA 14/II, Akt III/2, v. 1185-1197.

[29] Die Nebenintrige der Sklavin Adelma, die einst Prinzessin an einem fernen Hof war und dort Kalaf begegnete, die ihn liebt und entführen möchte, können wir hier beiseite lassen. Sie endet tragisch und begründet so zusätzlich die Mischgattung »Tragikomödie«.

wegs befreit worden sind.[30] Dennoch: Das Heroische der vorausgehenden Reden der Heldin steht in krassem Gegensatz zum Frauenbild der Lehrgedichte, nicht aber zu jenem der klassischen Dramen, was nun in Erinnerung zu rufen ist.

II

Wir haben sie im Ohr, die sentenzhaften Verse, mit denen Schiller noch 1799, also nur zwei Jahre vor der Entstehung seiner Gozzi-Bearbeitung, im *Lied von der Glocke* in den epochalen bürgerlichen Geschlechterdiskurs über das Wesen von Mann und Frau einstimmte, das die Frau als Hüterin des Guten, Schönen, Wahren an den heimischen Herd verwies und den Mann hinaus ins feindliche Leben schickte. Das war ein rhetorisches Machtwort, das einem Großteil des bürgerlichen neunzehnten Jahrhunderts für Jahrzehnte weiteres Nachdenken ersparte, weil es ohnehin Existierendes als richtig bestätigte. Es waren Verse, die wie die wenig früheren über die *Würde der Frauen* den jungen Romantikern sogleich zum Gegenstand beißenden Spottes wurden.[31] Eine knappe Auswahl dürfte hier genügen:

Macht des Weibes (1797)

Kraft erwart' ich vom Mann, des Gesetzes Würde behaupt' er,
Aber durch Anmut allein herrscht und herrsche das Weib.

[30] Während es bei Gozzi wie bei Schiller die leidenschaftliche Liebe des Prinzen ist, die Turandot schließlich zur Preisgabe ihres Männerhasses bewegt, haben die zwei Librettisten Puccinis einen bühnenwirksameren Grund für Turandots Ehebereitschaft und damit das »lieto fine« der Oper gewählt: Turandot wird durch Kalafs Kuß als Frau sinnlich geweckt, nachdem sie ihre Gefühle lange unterdrückt hatte. Adami und Simoni lieferten aber außerdem auch eine ganz andere Begründung als Schiller für den erbitterten Haß der Heldin auf die Männer: In Puccinis Libretto will Turandot eine Ahnin rächen, die einst von einem fremden Kriegsherrn geraubt und vergewaltigt worden sei; vgl. Giuseppe Adami u. Renato Simoni, Turandot. Lyrisches Drama in drei Akten und fünf Bildern, dtsch. Übertr. v. Fritz Brüggemann, II/2, Leipzig o.J., S. 35. – Interessanter Weise haben die beiden Librettisten nicht Gozzis Original, sondern Schillers Bearbeitung in Andrea Maffeis italienischer Übersetzung als Ausgangstext benutzt. – Wolfgang Hildesheimer konstruierte seinerseits in der »ironischen Komödie« »Die Eroberung der Prinzessin Turandot« (1955 zuerst veröffentlicht unter dem Titel »Der Drachenthron«) einen radikal anderen Verlauf des Geschlechterkampfes: Der Prinz verzichtet höhnisch auf die Liebe der Besiegten und sucht ein neues Abenteuer. Er denkt und handelt somit ähnlich wie Ritter Delorges in Schillers Ballade »Der Handschuh«.

[31] Vgl. dazu Helmut Brandt, Angriff auf den schwächsten Punkt: Friedrich Schlegels Kritik an Schillers »Würde der Frauen«, in: Aurora 53, 1993, S. 108-125. – Ferner: Udo Ebert, Schiller und die Menschenwürde, in: Klaus Manger in Verb. m. Nikolas Immer (Hrsg.), Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung, Heidelberg 2006, S. 131-154.

Tugend des Weibes (1796)

Tugenden brauchet der Mann, er stürzet sich wagend ins Leben,
Tritt mit dem stärkeren Glück in den bedenklichen Kampf.

Eine Tugend genüget dem Weib, sie ist da, sie erscheinet,
Lieblich dem Herzen, dem Aug' lieblich erscheine sie stets![32]

Mit viel Dialektik hat Schiller sich, wie schon Peter-André Alt hervorhob, als Anthropologe bemüht, den beiden Geschlechtern grundsätzlich den gleichen Rang zuzubilligen, so in der Abhandlung *Über Anmut und Würde,* aber auch in Lehrgedichten wie *Würde der Frauen* (1795), wo es von den »Töchtern der frommen Natur« mit halsbrecherischer Logik heißt, die Frauen seien

Freier in ihrem gebundenen Wirken
Reicher, als er [der Mann] in des Denkens Bezirken,
Und in der Dichtung unendlichem Kreis.[33]

Diese Weisheiten bewegen sich alle scheinbar in bürgerlichen Bahnen. Schiller übernahm dabei im Wesentlichen Positionen, wie sie auch Wilhelm von Humboldt in seinen 1795 in den *Horen* erschienenen Abhandlungen *Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur* und *Über die männliche und weibliche Form* vertrat. Doch dieser Schein trügt, und damit wird es Zeit, einen Blick auch auf das weibliche Personal seiner klassischen Dramen zu werfen.

Schiller wäre nicht der große Historiker und Psychologe, hätte er nicht auch an die Notwendigkeit ganz anderer Tugenden bei den zahlreichen Fürstinnen, Prinzessinnen und regierenden Königinnen der Weltgeschichte gedacht. Ihnen hat er, wie man weiß, Würde und Stärke, auch problematische, durchaus zugestanden – aber zumeist auf Kosten ihrer weiblichen »Anmut«. Sie ist gemeint in dem schon zitierten Gedicht *Macht des Weibes*:

Manche zwar haben geherrscht durch des Geistes Macht und der Thaten,
Aber dann haben sie dich, höchste der Kronen, entbehrt.[34]

Das war um 1800 wohl weniger eine Erfahrungstatsache als eine Theorie. Katharina die Große und Maria Theresia standen nicht im Geruch der Unweiblichkeit, und der reaktionären Unterscheidung zwischen männlicher Eignung und weiblicher Unfähigkeit zur Regentschaft, wie sie dann Hegel in seiner Rechtsphilosophie vollzog, hätte Schiller sicher nicht zugestimmt.

[32] NA 1, S. 286.
[33] NA 1, S. 241.
[34] NA 1, S. 286.

Hegel behauptete: »Stehen Frauen an der Spitze der Regierung, so ist der Staat in Gefahr, denn sie handeln nicht nach den Anforderungen der Allgemeinheit, sondern nach zufälliger Neigung und Meinung.«[35] Schiller hat im Gegenteil mit Fiesco, Philipp von Spanien, Wallenstein, Karl VII. von Frankreich, Boris Godunow und Demetrius gezeigt, wie viele männlichen Machthaber unfähig waren, wirklich dem »Allgemeinen« zu dienen. Und als Gegenbeispiel zu Hegels These kann man durchaus Schillers Elisabeth I. sehen, die ihre Herrschaft gegen ein Heer von inneren und äußeren Feinden aufrecht zu erhalten verstand, allerdings auf Kosten ihrer Weiblichkeit, wie es das Distichon beschreibt. Umgekehrt kann die junge Heldin Jeanne d'Arc genau so lange ihren vermeintlich göttlichen Auftrag erfüllen, als ihr weibliche Liebesgefühle noch fremd sind. Mortimer wird geschlachtet, aber der männlichen Schönheit Lionels verfällt sie.[36] Das erinnert an zwei andere Distichen in Schillers Elegie *Die Geschlechter*, wo es heißt:

> Reizende Fülle schwellt der Jungfrau blühende Glieder,
> Aber der Stolz bewacht streng wie der Gürtel den Reiz.
> Scheu, wie das zitternde Reh, das ihr Horn durch die Wälder verfolget,
> Flieht sie im Mann nur den Feind, hasset noch, weil sie nicht liebt.[37]

Die Verfolger sind auch hier Jäger, wie sie in Schillers Einschub von Turandot als Feinde imaginiert werden, und in dem begründenden »weil« klingt noch deutlich dessen ältere temporale Bedeutung mit: Solange die Jungfrau sich keinem Manne hingegeben hat, weiß sie nicht wirklich, was geschlechtliche Liebe ist. Die metaphorische Verlagerung dieser Erfahrung in die Jagdsphäre läßt den Sinn viel deutlicher durchscheinen als die Rationalisierung solch weiblicher Ur-Angst vor dem Mann im Märchen von Turandot, wo der Stolz der jungen Frau ja nicht ihrer Unberührtheit, sondern ihrer intellektuellen Überlegenheit als Rätsel-Stellerin gilt. Als Gegenent-

[35] G.W.F. Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts, Werke in 20 Bdn., Redaktion: Karl M. Michel u. Eva Moldenhauer, Bd. 7, Frankfurt/M. 1970, Zusatz zu §§ 166, S. 320. – Merkwürdiger Weise ist das noch dieselbe phallokratische Anschauungsweise, wie sie schon die Konfuzianer des zweiten Jahrhunderts in China propagiert hatten. So wenn der berühmte Philosoph der Han-Zeit, Yang Dschen (gest. 124 n.Chr.), erklärte: »Würde man den Frauen Aufgaben übertragen, die einen Kontakt mit der Außenwelt voraussetzen, so würden sie bald Unordnung und Verwirrung im Reich, Schaden und Schmach am kaiserlichen Hof […] stiften. Man sollte daher den Frauen keine Beteiligung an Regierungsgeschäften gestatten.« Zit. nach Robert Van Gulik, La vie sexuelle dans la Chine ancienne, Paris 1972, S. 121, bei Julia Kristeva, Die Chinesin. Die Rolle der Frau in China, Frankfurt/M. 1982, S. 56.

[36] Vgl. das Kapitel 2.2 »Die »charismatische« Jungfrau« bei Götz-Lothar Darsow, Friedrich Schiller, Stuttgart u. Weimar 2000, S. 204ff.

[37] NA 1, S. 284.

wurf zu Turandot läßt sich Thekla in der *Wallenstein*-Trilogie sehen. Ihre Worte zu Gräfin Terzky über den durch Max gewonnenen Selbstbesitz und »festen Willen« zeigen Stolz, der auf Liebeserfahrung gründet.[38]

III

Zum Schluß kehren wir wie versprochen zurück zu unserer Ausgangsfrage: Gibt es Anzeichen dafür, daß die Diskrepanz der Weiblichkeitsdiskurse zwischen der sogenannten Gedankenlyrik und der Dramatik Schillers als gewollt und innerhalb seines anthropologischen Systems als logisch verstanden werden kann? Ich meine ja. Und auch Schillers Interesse an Gozzis märchenhafter *Turandot* wird dabei besser begründbar.

Wenn Helmut Koopmann zu den Balladen feststellt, es gehe in dieser Gattung bei Schiller um »Spannungskunst und Moralvermittlung«,[39] so hat sich dieses goethesche Ur-Ei der Ballade im Fall der zu befragenden zwei andern Gattungen aufgespalten: Von Konflikten und somit Spannung hinsichtlich der zu erwartenden Lösung lebt das klassische Drama; von rhetorisch gewinnend formulierter Moral lebt das Lehrgedicht. Aber zu dieser gattungstypischen Differenz kommt eine weitere, soziologische: Schillers klassische Dramatik verläßt den Boden des bürgerlichen Lust- und Trauerspiels und kehrt stofflich zur barocken Tradition der »Staatsaktion« zurück. Sie handelt mehrheitlich von regierenden, an die Macht drängenden oder ihrer verlustig gehenden Fürsten und Fürstinnen. Dabei fällt auf, daß Schiller an Frauen in solchen Rollen fast mehr Interesse bekundet als an Männern. Könnte es sein, daß erstere dem großen Psychologen, der Schiller zweifellos war, noch bessere Möglichkeiten der Spannungserzeugung boten als die letzteren? Warum? Im Licht der Öffentlichkeit wirkende Männer können ungeteilt dem energischen, aktiven, ja aggressiven Wesen ihrer angeblichen Natur – wie Schiller sie sieht – nachleben, während Frauen mit der Übernahme öffentlicher Rollen in einen Konflikt und eine Entscheidungskrise geraten, die fast in jedem Fall einen Verzicht beinhaltet.[40] Maria Stuart hat trotz ihres Geburtsvorrechts schon zu Beginn des Dramas keine Chance mehr, ihren Anspruch auf den engli-

[38] Schiller, Die Piccolomini, v. 1850-1853; diesen Hinweise verdanke ich Lothar Pikulik, Trier.

[39] Helmut Koopmann, Schillers Balladen. Spannungskunst und Moralvermittlung, in: literaturkritik.de 7, 2005, Nr. 1, S. 84-99.

[40] Daher ist der Ansicht Wölfels nicht zuzustimmen, eindrucksvoll seien Schillers Frauengestalten »gerade dort, wo sie nicht als Geschlechtswesen interessierten.« Vgl. Kurt Wölfel, Friedrich Schiller, 2. Aufl., München 2005, S. 69.

schen Thron noch durchzusetzen, denn sie folgte zu besinnungslos ihrem weiblichen Begehren, von den Männern ihrer Wahl geliebt zu werden. »Ergriffen|Hatt Euch der Wahnsinn blinder Liebesglut«,[41] entschuldigt sie im vertrauten Gespräch ihre Amme Kennedy. Elisabeth soll die gegenteilige Entscheidung treffen. Unter dem Druck der französischen Werbung und des Volkswillens, der sie zur Heirat drängt, um die Thronfolge zu sichern, beklagt sie die Unfreiheit ihres Gefühls: »Die Könige sind nur Sklaven ihres Standes,|Dem eignen Herzen dürfen sie nicht folgen.«[42] Sie behauptet: »Mein Wunsch wars immer, unvermählt zu sterben«,[43] was aber ein Vorwand ist, da sie ihren heimlichen Geliebten Graf Leicester nur seines zu niedrigen Ranges wegen nicht zum Prinzgemahl machen kann.

Näher bei Turandots jungfräulicher Angst vor dem Manne scheint eine andere Variante dieses konfliktträchtigen Motivs zu liegen, die Schiller in den Notizen zu einer unausgeführten Ballade *Vanda* entwarf. Darin sollte sich die polnische Herzogin dieses Namens gemäß der Sage, die Schiller als Quelle diente, mitsamt ihrem Pferd in die Weichsel stürzen, um der verhaßten, ihr aufgedrungenen Vermählung zu entgehen. Schiller notiert: »Ihre hohe, stolze, jungfräuliche Gesinnung – Sie will nichts wißen von Liebe, auf Freiheit u[nd] Ruhm ist einzig ihr Sinn geheftet.«[44] Als Gegenbeispiel zu Königin Elisabeth, Prinzessin Turandot und Herzogin Vanda scheint die Polin Marina in *Demetrius* konzipiert, von der es in den Entwürfen – moralisch vernichtend – heißt, »als eine stolze Ehrgeitzige und einzig mit ihren Zwecken beschäftigte Person hat sie keine Liebe, keine Schonung, keine Herzlichkeit, ja kein Eingeweide«.[45] Ihr bleibt die Spaltung der anderen Fürstinnen erspart, aber ihr fehlen damit sowohl »Anmut« als auch »Würde«.

Auch Schillers »romantische Tragödie« *Die Jungfrau von Orleans* gewinnt aus diesem Konflikt der Frau in öffentlicher Funktion den Hauptteil der dramatischen Spannung. Für das sich durch göttlichen Auftrag zur Rettung Frankreichs berufen fühlende Mädchen Johanna gilt nicht, was Elisabeth in *Maria Stuart* über ihre Gegnerin sagt: »Leicht wurd es ihr zu leben, nimmer lud sie|Das Joch sich auf, dem *ich* mich unterwarf.«[46] Das von der »Stimme« verlangte Keuschheitsgelübde bewirkt den zentralen

[41] Schiller, Maria Stuart, NA 9, I/4, v. 324f.

[42] Ebd., II/2, v. 1155f.

[43] Ebd., v. 1157.

[44] Schiller, Herzogin Vanda, Gedichte, Bd. 2, Tl. 1, NA 21, S. 438.

[45] Schiller, Demetrius, NA 11, S. 142. Vgl. dazu Klaus Manger, Schillers Marina – Tyrannin aus Lust. Mit einem Postscriptum: Schiller und Büchner, in: Achim Aurnhammer u.a. (Hrsg.), Schiller und die höfische Welt, Tübingen 1990, S. 447-459, hier S. 453.

[46] Schiller, Maria Stuart, NA 9, v. 1980f.

Konflikt in der Protagonistin; sie bezahlt ihre kurze Schwäche schwer mit dem Verlust allen Selbstvertrauens, das erst mit der Reue und Buße zurückkehrt, die aber mit ihrem physischen Untergang zusammenfallen. »Romantisch« darf die Tragödie deshalb heißen, weil hier ein Wunder die sonst von den Frauen in Männerfunktion vollzogene Unterdrückung ihrer Weiblichkeit rückgängig macht. Johanna hat beide Wesensanteile zu leben vermocht, wenn der Herzog von Burgund von ihr im dritten Aufzug sagen kann: »Wie schrecklich war die Jungfrau in der Schlacht,|Und wie umstrahlt mit Anmut sie der Friede!«[47]

Schillers Interesse an der Turandot-Fabel könnte somit sehr wohl auch durch seine Beschäftigung mit der Frage geweckt worden sein, was mit Frauen geschieht, wenn sie aus der – historischen oder naturnotwendigen – Beschränkung auf ein häusliches Dasein in die Öffentlichkeit treten oder schon von Geburt an dazu verpflichtet sind.

Rückblickend zeigt sich ein Paradox: Während der Frauendarstellung in den besprochenen historischen Dramen ein hoher Grad an Wirklichkeitsnähe zuzubilligen ist, indem insbesondere die seelischen Konflikte der Protagonistinnen glaubwürdig motiviert werden und so psychologisch plausibel erscheinen, kann Ähnliches vom Weiblichkeitsdiskurs der Lehrgedichte nicht behauptet werden. Sie propagierten insgesamt mit ihren Mädchen- und Hausfrauentugenden »Männerphantasien«[48] und waren ziemlich weit vom realen Leben des gebildeten Bürgertums und Kleinadels entfernt, aus denen sich um 1800 die Leserschaft von Schillers *Musenalmanachen* und *Horen* zusammensetzte. Schiller anvisierte darin einen Zivilisationszustand, in welchem Männer- und Frauentätigkeiten einander als ebenbürtige ergänzen sollten, ein Modell, das wohl noch nie Wirklichkeit gewesen war, aber als möglich erscheinen sollte. Insofern war er in den scheinrealistischen Frauengedichten Ideologe, in den historischen Dramen aber war er Realist.[49]

[47] Schiller, Die Jungfrau von Orleans, NA 9, v. 2028f. – Zum historischen Prozeß weiblicher Gleichberechtigung vgl. Albrecht Koschorke, Schillers Jungfrau von Orleans und die Geschlechterpolitik der Französischen Revolution, in: Walter Hinderer (Hrsg.), Schiller und der Weg in die Moderne, wie Anm. 4, S. 243-259.

[48] Vgl. dazu Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt/M. 1979.

[49] Schillers psychologischen Realismus zeigt überzeugend das Buch von Lothar Pikulik, Der Dramatiker als Psychologe. Figur und Zuschauer in Schillers Dramen und Dramentheorie, Paderborn 2004.

Wenn Fuhrmann erklärt, Schiller sei als Prosaist und Lyriker »Paternalist«, als Dramatiker hingegen »Feminist« gewesen,[50] so fehlt mir bei dieser Gegenüberstellung der gattungsästhetische Aspekt. Das Drama hat plausible und spannende Vergegenwärtigungen zum Ziel, das Lehrgedicht entwirft (bei Schiller) Utopien oder klagt an oder trauert.[51] Doch führt Fuhrmanns Ansatz weiter als der allzu einfache von Hannelore Scholz, welche behauptet, Schillers Polarität der Geschlechter sei »der [tatsächlichen] Arbeitsteilung zwischen Frau und Mann geschuldet.«[52]

Um diese Polarität ist es hier nicht gegangen, wohl aber um die Frage einer Divergenz *innerhalb* der Schillerschen Frauendarstellungen. Diese seit langem kaum bestrittene Tatsache wird verständlicher, wenn die Gattungsfrage mit jener des Stoffbereichs und das heißt der poetisierten Sozialsphäre verbunden wird. Das Schillersche Lehrgedicht wandte sich mahnend-erbaulich an damalige Leserinnen und Leser, indem es auf einen vermeintlich glücklichen Idealzustand verwies; das klassische Drama stellte historisch-politische, jedoch stets wieder mögliche Konflikte dar; sie sollten die Zuschauerinnen und Zuschauer in Weimar, Dresden, Berlin und Hamburg – den Aufführungsorten von *Turandot* – beeindrucken, in der Tragödie erschüttern, im Lustspiel befreien. Auch das Drama war in diesem Sinn bei Schiller Lehrdichtung, aber mit anderem Material und somit anderen Frauenbildern.

[50] Manfred Fuhrmann, Zur poetischen und philosophischen Anthropologie Schillers. Vier Versuche, Würzburg 2001, S. 39.

[51] Von Schillers Prosa möchte ich hier absehen, um eine Verkomplizierung zu vermeiden.

[52] Hannelore Scholz, Widersprüche im bürgerlichen Frauenbild. Zur ästhetischen Reflexion und poetischen Praxis bei Lessing, Friedrich Schlegel und Schiller, Weinheim 1992, S. 160.

BARBARA NEYMEYR

PATHOS UND ATARAXIE

Zum stoischen Ethos in Schillers ästhetischen Schriften und in seinem Drama *Maria Stuart*

I

Der Dramatiker Schiller steht in einem weiten kulturhistorischen Horizont. Zwar bevorzugte er in seinen fiktionalen Werken Sujets aus der neueren Geschichte, aber für die Formierung seines intellektuellen Profils waren auch vielfältige Einflüsse aus der antiken Tradition von zentraler Bedeutung. So greift er in seinen ästhetischen Schriften auf Konzepte der antiken Rhetorik und Poetik zurück und reflektiert auch Positionen der philosophischen Anthropologie und Ethik, die ihm durch die Schriften antiker Autoren oder durch moderne Vermittlungsinstanzen bekannt geworden waren. In seinem Essay *Über die tragische Kunst* schließt Schiller konkret an Aristoteles an, indem er die Tragödie als »dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten« definiert, »welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt, und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen«.[1] Hier verbindet der Dramatiker seinen wirkungsästhetischen Ansatz mit einer ethischen Intention.

Daß Schillers gedanklicher Horizont darüber hinaus auch durch die stoische Philosophie geprägt ist, wurde zwar schon gelegentlich festgestellt, aber bislang noch nicht genauer untersucht.[2] Bereits Nietzsche ordnet

[1] Schillers Werke werden nach der Frankfurter Ausgabe (FA) jeweils mit Bandziffer und Seitenzahl zitiert: Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden, hrsg. v. Otto Dann u.a., Frankfurt/M. 1988-2004; Bd. 8: Theoretische Schriften, hrsg. v. Rolf-Peter Janz, S. 269. – Für den vorliegenden Aufsatz sind insbesondere die folgenden Schriften Schillers relevant: *Über die tragische Kunst* (Bd. 8, S. 251-275), *Über das Pathetische* (Bd. 8, S. 423-451) und *Über das Erhabene* (Bd. 8, S. 822-840). Ergänzende Perspektiven bietet Schillers Schrift *Vom Erhabenen* (Bd. 8, S. 395-422). Schillers Affinität zu Aristoteles wird evident, wenn man seine Thesen mit den Abschnitten 6 und 9 der Aristotelischen *Poetik* vergleicht.

[2] Keinerlei Information über den Einfluß des Stoizismus auf Schiller bieten die Kommentare der Frankfurter Ausgabe zu Schillers Drama *Maria Stuart* (FA, Bd. 5, S. 536-597) und zu seiner Ästhetik des Pathetischen und Erhabenen (FA, Bd. 8). Lediglich eine kurze Erläuterung

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-012

Schiller der philosophischen Tradition des Stoizismus zu: In seiner Schrift *Menschliches, Allzumenschliches* sieht er den »Moralismus Kant's« und »Schiller's« durch die »Wiederauferstehung des stoisch-grossen Römerthums« bedingt.[3] Daß Schiller der stoischen Ethik besondere Aufmerksamkeit zuwandte, hängt mit seiner im Denken der Aufklärung verwurzelten Grundintention zusammen: Zentrale Bedeutung hat für ihn das Ethos der Autonomie, das der Mensch durch Vernunft und Willenskraft verwirklichen soll. Schon auf der Hohen Karlsschule war Schiller mit den im neuzeitlichen Unterrichtswesen längst kanonischen Autoren Cicero und Seneca bekannt geworden: Cicero hatte die stoische Moralphilosophie vor allem in seinen *Tusculanae disputationes* und in *De officiis* propagiert, Seneca in den *Epistulae morales* und in philosophischen Dialogen.

Seit dem Humanismus waren diese beiden Autoren fester Bestandteil des literarischen Kanons. Darüber hinaus hatten sie auch einen besonderen

zur Person Epiktet (FA, Bd. 8, S. 1373) und ein inkorrekter Seneca-Beleg mit falscher Titelangabe (FA, Bd. 8, S. 1366 – vgl. dazu Anm. 23 im vorliegenden Aufsatz) sind hier zu finden. – Schon vor Jahrzehnten hat Max Kommerell lapidar festgestellt, Schiller sei »der Geist Senecas […] urverwandt« (Max Kommerell, Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe – Schiller – Kleist – Hölderlin, 3. Aufl., Frankfurt/M. 1941, S. 188). Peter-André Alt konstatiert in seiner Schiller-Biographie: »Stoisch geprägt ist Schillers prinzipielle Bestimmung, daß Tugend einzig an Widerständen Kontur gewinnen könne« (Peter-André Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit, München 2000, Bd. 1, S. 106). In einer neueren Dissertation hingegen wird Schillers Theorie des Erhabenen erstaunlicherweise mit dem stoischen Ethos kontrastiert. Vgl. Paul Barone, Schiller und die Tradition des Erhabenen, Berlin 2004 (Philologische Studien und Quellen, H. 186), S. 304: »Mag auch der stoische Held unerschütterlich sein, wer *ganz Mensch* ist, wessen Sinnlichkeit nicht abgestorben ist, der ist stets der Gefahr ausgesetzt, in Situationen äußerster psychischer Gewalt seine Fassung zu verlieren.« Vgl. ebd. auch S. 302, 303. Paul Barone entgeht die stoische Grundierung von Schillers Trauerspiel *Maria Stuart*, weil er das stoische Konzept der Ataraxia und Apatheia im Sinne eines spannungsfreien Quietismus mißversteht. Seneca selbst grenzt sich aber ausdrücklich von einer derartigen Auffassung ab. Vgl. Lucius Annaeus Seneca, Philosophische Schriften. Lat. u. dtsch., 5 Bde, hrsg., übers. u. eingel. v. Manfred Rosenbach, Darmstadt 1980-1989; Bd. 1-2, Dialoge; Bd. 3-4, Ad Lucilium epistulae morales [künftig abgekürzt als: Epist.]; Bd. 5, De clementia, De beneficiis. Die Schriften Senecas werden im vorliegenden Aufsatz – wie üblich – mit den jeweiligen Absatzziffern zitiert. – In Epist. 67,14 betont Seneca, unerschütterte Muße sei keineswegs mit stoischer Apatheia gleichzusetzen, sondern mit einer Flaute: »in otio inconcusso iacere non est tranquillitas: malacia est.« Im Kontext dieses Zitats weist er darauf hin, daß die tranquillitas animi immer wieder in der Auseinandersetzung mit widrigen Konstellationen errungen werden muß.

[3] Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München, Berlin, New York 1980 [im folgenden: KSA]; Bd. 2, Menschliches, Allzumenschliches, S. 651. – Nietzsche betont, auch Kant selbst habe auf die Wurzeln seiner Ethik in Konzepten Rousseaus und im »wiedererweckten stoischen Rom« wiederholt hingewiesen (S. 651). Dieser Einfluß läßt sich auch in den ästhetischen Schriften des Kantianers Schiller nachweisen.

Stellenwert in dem moralphilosophischen Diskurs gewonnen, der im Neustoizismus des 16. und 17. Jahrhunderts einen ersten Höhepunkt erreichte. Trotz einiger, vor allem vom Epikureismus ausgehender Gegenströmungen, etwa bei Wieland, setzte er sich noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts fort: in der »Botschaft der Tugend«,[4] in der von Lipsius inspirierten preußisch-stoischen Pflichtenlehre, die in Kants Preis der Pflicht in der *Kritik der praktischen Vernunft* Ausdruck fand,[5] und in dem Kult, der sich während der Französischen Revolution auf römisch-stoische Vorbilder konzentrierte. Die anhaltende Wirksamkeit des Stoizismus ist auch dadurch bedingt, daß er in den Bereichen der Philosophie, Literatur und Politik ein so weites kulturelles Spektrum erfaßte. Friedrich der Große, der sich auf Ciceros Schrift *De officiis* und auf Konzepte des Stoikers Marc Aurel berief, bezeichnete sich selbst als »philosophe stoïcien« und schrieb eine Ode *Le stoïcien.*[6] Robespierre erhob die stoische »virtus« (»vertu«) im Rahmen seiner revolutionären Propaganda zu einem Zentralbegriff und plante sogar einen Revolutions-Feiertag ›Au Stoïcisme‹. Die stoisch formierte Cato- und Brutus-Apotheose reichte von Gottscheds Cato-Drama bis in die Zeit der Revolution.[7]

Im moralphilosophischen Diskurs war die stoische Lehre nicht nur durch Ciceros und Senecas Schriften, sondern auch durch Epiktets Diatriben, durch das Kompendium des Diogenes Laertius und durch Marc Aurels *Selbstbetrachtungen* präsent, die im 18. Jahrhundert europaweit Konjunktur hatten. Gefördert wurde die Verbreitung des Stoizismus außerdem durch große philosophiegeschichtliche Darstellungen, etwa durch Johann Jakob Bruckers Standardwerk *Historia critica philosophiae*, das eine beinahe hundertseitige Abhandlung zur Stoa bot, und durch Dieterich Tiedemanns *System der stoischen Philosophie in drei Bänden.*[8]

Auch in der Kantischen Philosophie, die für Schiller zentrale Bedeutung hatte, finden sich Stellungnahmen zu den Stoikern. Zu nennen sind vor

[4] So der Titel eines Buches von Wolfgang Martens, Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften, Stuttgart 1971.

[5] Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft, in: Kants Werke. Akademie-Textausgabe. Unveränderter photomechanischer Abdruck des Textes der von der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1902 begonnenen Ausgabe von Kants gesammelten Schriften, Berlin 1968, Bd. 5, S. 86.

[6] Zu Friedrich dem Großen vgl. Eduard Zeller, Friedrich der Große als Philosoph, Berlin 1886.

[7] Vgl. Michel Spanneut, La permanence du stoïcisme, Gembloux 1973, bes. S. 341.

[8] Johann Jakob Brucker, Historia critica philosophiae, 5 Bde, Leipzig 1742-1744 u.ö.; Bd. 1, a mundi incunabulis ad nostram usque aetatem deducata, Leipzig 1742, S. 893-981: ›De secta stoica‹. Dieterich Tiedemann, System der stoischen Philosophie in drei Bänden, Leipzig 1776.

allem die *Kritik der reinen Vernunft*, die *Kritik der praktischen Vernunft*, die *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* und *Die Metaphysik der Sitten*.[9] In den Jahren zwischen 1790 und 1800 kam es zu einer Konjunktur von Abhandlungen über die stoische Philosophie, die Kants teils affirmative, teils kritische Reflexionen über die Programmatik der Stoiker vergleichend miteinbezogen.[10] Über die vielfältigen Vermittlungen der antiken Stoiker in den intellektuellen Debatten der damaligen Zeit hinaus befand sich Schiller demnach auch durch seine Kantstudien in einem aktuellen moralphilosophischen Diskurs, in dem stoische Konzepte eine wichtige Rolle spielten.

Bereits während seiner Schulzeit war Schiller mit dem Stoizismus vertraut geworden. Im Unterricht an der Hohen Karlsschule kamen die antiken Autoren,[11] darunter auch Cicero und der ›Stoicissimus‹ Seneca, so sehr zur Geltung, daß Schiller später ein zentrales stoisches Thema, die

[9] Positiv bewertet Kant das stoische Ideal des Weisen; vgl. Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft (2. Aufl. 1787), B 597, in: Akademie-Textausgabe (Anm. 5), Bd. 3, S. 384. Auch andere Aspekte der stoischen Lehre finden Kants Zustimmung: das stoische Tugendkonzept (Kritik der praktischen Vernunft, Bd. 5, S. 111), die Einstellung der Stoiker zum Schmerz (ebd., S. 60) sowie ihr Postulat einer Apathie, die auch den Affekt des Mitleids einschließt (Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, Bd. 7, S. 253 sowie Die Metaphysik der Sitten, Bd. 6, S. 457). Kritisch hingegen bewertet Kant die tolerante Haltung der Stoiker gegenüber dem Suizid, den sie als Reaktion auf eine aporetische Lage mitunter sogar empfehlen; vgl. Die Metaphysik der Sitten, Bd. 6, S. 422. Unter den Prämissen seiner Pflichtethik formuliert Kant weitere Vorbehalte in der Schrift *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (Bd. 6, S. 57-60, bes. S. 59).

[10] Diese Schriften nennt M. I. Seidler, The Role of Stoicism in Kant's Moral Philosophy, Diss. St. Louis University 1981, S. 2-5. Zu Kants Verhältnis zu den Stoikern vgl. Willi Schink, Kant und die stoische Ethik, in: Kant-Studien 18, 1913, S. 419-475. Maximilian Forschner, Moralität und Glückseligkeit in Kants Reflexionen, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 42, 1988, S. 351-370, hier S. 369-370; Terence H. Irwin, Kant's Criticism of Eudaimonism, in: Aristotle, Kant, and the Stoics. Rethinking Happiness and Duty, hrsg. v. Stephen Engstrom u. Jennifer Whiting, Cambridge 1996, S. 63-101. Jerome B. Schneewind, Kant and Stoic Ethics, in: ebd., S. 285-301.

[11] Schiller verfügte über fundierte altphilologische Kenntnisse: Während seiner Zeit an der Karlsschule, der Herzoglichen Militärakademie bei Stuttgart, bekam er gute Noten im Fach Latein und erhielt für seine Leistungen in Griechisch sogar einen Preis. Werke Ciceros, Senecas und Marc Aurels zählten an der Karlsschule zum üblichen Lektüreprogramm (vgl. Alt, Anm. 2, Bd. 1, S. 113). Mitte Dezember 1780 wurde Schiller aus der Militärakademie entlassen, nachdem er zwei Abhandlungen verfaßt und vorgelegt hatte: den lateinischen Text *De discrimine febrium inflammatoriarum et putridarum* und die deutsche Schrift *Ueber den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* (Alt, Anm. 2, Bd. 1, S. 712). – In einem Brief an Christian Gottfried Körner zitiert Schiller am 7. Mai 1785 implizit aus Ciceros Schrift *De natura deorum*: »Nemo unquam [sic] vir magnus fuit sine aliquo afflatu divino« (Bd. 11, S. 149; vgl. dazu den Kommentar der FA mit Belegstelle: Bd. 11, S. 931).

Besiegung der Todesfurcht,[12] sogar mit ausdrücklicher Nennung Senecas in sein Sturm-und-Drang-Schauspiel *Die Räuber* integrierte. Kosinsky, der in der Szene III/2 um Aufnahme in die Räuberbande bittet, wehrt die Einwände des Hauptmanns Karl Moor mit der rhetorischen Frage ab: »Was soll der fürchten, der den Tod nicht fürchtet?« Moor antwortet darauf: »Brav! Unvergleichlich! Du hast dich wacker in den Schulen gehalten, du hast deinen Seneka [sic] meisterlich auswendig gelernt. – Aber lieber Freund, mit dergleichen Sentenzen wirst du die leidende Natur nicht beschwätzen« (Bd. 2, S. 102). Damit gibt Schiller auch zu verstehen, daß er sogar den für Seneca charakteristischen sentenzenhaften Stil gut kennt. Bezeichnenderweise waren im Schulbetrieb vieler Länder bis ins 18. Jahrhundert hinein Sammlungen von Sentenzen Senecas als Florilegien beliebt.[13]

Auf der Hohen Karlsschule, die Schiller von 1773 bis 1780 besuchte, hatte er in Jacob Friedrich Abel (1751-1829) einen Lehrer, der in seinem Philosophieunterricht auch antike Autoren behandelte und sich selbst Maximen der stoischen Ethik, vermittelt mit Aspekten der empirischen Psychologie und Anthropologie, dezidiert zu eigen machte. Das erhellt exemplarisch aus seiner 1777 gehaltenen und noch im gleichen Jahr bei Cotta erschienenen Rede zum siebten Jahrestag der »Herzoglichen|Militair Akademie| zu Stuttgard«. Schon mit der Entscheidung für das Thema »Seelenstärke ist Herrschaft über sich selbst« rekurriert Abel auf Cicero, über dessen philosophische Schriften er auch an der Hohen Karlsschule las.[14] Abel nimmt auf das Tugendkonzept in Ciceros *Tusculanae disputationes*

[12] Ein markanter Imperativ Senecas lautet: »contemne mortem« (*Epist*. 78, 5).

[13] Beispielsweise war die 1637 anonym erschienene, von Johann Baptist Schellenberg (1586-1645) in der Hochkonjunktur des Neustoizismus aus Senecas Hauptwerk *Epistulae morales ad Lucilium* zusammengestellte Sammlung *Seneca christianus id est Flores christiani ex L. Ann. Senecae Epistolis collecti* bis ins 18. Jahrhundert ein Bestseller, auch in deutscher Übersetzung.

[14] Vgl. Ernst Müller, Forschung, Erziehung und Lehre – untersucht nach den Druckschriften der Karlsschule, in: Die Hohe Karlsschule. [Katalog], hrsg. v. Württembergischen Landesmuseum Stuttgart. Stuttgart [1959], S. 34-55, hier S. 55. Vgl. auch Wolfgang Riedel, Influxus physicus und Seelenstärke. Empirische Psychologie und moralische Erzählung in der deutschen Spätaufklärung und bei Jacob Friedrich Abel, in: Anthropologie und Literatur um 1800, hrsg. v. Jürgen Barkhoff u. Eda Sagarra, München 1992, S. 24-52, hier S. 50. – Zwar existieren für die Jahre 1776 und 1777, in denen Schiller zu den Schülern Abels zählte, keine Lehrpläne, aber die für die Jahresprüfungen verfaßten Abhandlungen lassen Rückschlüsse auf den Lehrstoff zu. Vgl. dazu Riedels Kommentar in: Jacob Friedrich Abel. Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773-1782), mit Einl., Übers., Komm. u. Bibliogr. hrsg. v. Wolfgang Riedel, Würzburg 1995, S. 394, 445. Schiller blieb seinem Lehrer Abel über die Karlsschulzeit hinaus freundschaftlich verbunden und hielt Kontakt bis 1782; die letzte Begegnung fand im Jahre 1794 statt (ebd., S. 387).

und auf die Begriffe der Tapferkeit und Seelengröße Bezug (fortitudo, magnanimitas), die Cicero in der Schrift *De officiis* im Kontext stoischer Schmerzbesiegung und Todesverachtung entwickelt.[15] Abels Ideal einer Herrschaft über sich selbst läßt nicht nur an Ciceros Ethik des »sibi imperare«[16] denken, sondern auch an Senecas Maxime: »in se ipsum habere maximam potestatem«.[17] Bezeichnenderweise verwendet Abel in seiner Rede die bekannten stoischen Topoi Seelenstärke, Standhaftigkeit, Tapferkeit, Weisheit, Gleichmut und Ruhe.[18] Sie entsprechen den antiken Begriffen firmitas animi, constantia, fortitudo, sapientia, aequitas animi, tranquillitas. Das Ethos der Selbstdisziplin definiert er im Sinne stoischer Affektkontrolle und spezifiziert es in den Titeln einzelner Abschnitte als Herrschaft über Ideen, Empfindungen, Leidenschaften und Handlungen. Durch Senecas Selbstbeherrschung sieht er es in vorbildlicher Weise repräsentiert: »ein Seneca philosophirt unter rasenden Schmerzen«.[19] Schiller wird das stoische Ethos später in seinen ästhetischen Schriften exponieren und es in seinem Trauerspiel *Maria Stuart* auch dramatisch gestalten.

Gerade zu der Zeit, in der *Maria Stuart* erschien, baute Abel seinen Jahrzehnte früher verfaßten stoischen Traktat zu einer zweiteiligen *Dissertatio de fortitudine animi* (1800-1801) aus, und einige Jahre später publizierte er seinen *Versuch über die Seelenstärke* (1804). Zu den Quellen, auf die Abel in seinen Abhandlungen konkret zurückgreift, gehören außer Ciceros stoisch grundierten Schriften *De officiis* und *Tusculanae disputationes* auch Platon und Aristoteles sowie Thomas Abbts zeitgenössische Schrift *Vom Verdienste*.[20] Möglicherweise wurde Abel zu seinem Entschluß, das bereits Jahrzehnte früher in der Rede über die Seelenstärke traktierte stoisch-moralphilosophische Thema wieder aufzunehmen und

[15] Vgl. Riedels Kommentar (ebd., S. 571). Zur zentralen Bedeutung Ciceros für die Popularphilosophie der Aufklärung vgl. ebd., S. 406.

[16] Vgl. dazu Riedels Aufsatz (Anm. 14), S. 50.

[17] Seneca, Epist. 75,18. Analog: Epist. 93,2.

[18] Vgl. dazu den faksimilierten Abdruck von Abels Rede über die Seelenstärke (1777) in Riedels Edition (ebd.), die mit einem instruktiven Kommentar ausgestattet ist. Der Originalpaginierung der gedruckten Rede (S. 57-72) entsprechen in diesem Band S. 221-236. Symptomatisch für den antiken Horizont von Abels Rede über die Seelenstärke ist auch die Tatsache, daß er hier immer wieder exemplarische Persönlichkeiten aus der antiken Kultur und Politik nennt, darunter Sokrates, Cäsar, Scipio, Cato und Seneca.

[19] Vgl. ebd. S. 63 (S. 227).

[20] Riedel stellt in seinem Abel-Band die Quellenmaterialien zusammen (ebd., S. 570-571). Abbts Schrift, die einen Artikel mit dem Titel »Von der Stärke der Seele« enthält und durch Konzepte Ciceros nachhaltig geprägt ist, kann als die wichtigste zeitgenössische Quelle für Abels Theorie der Seelenstärke gelten; daneben ist Zückerts Abhandlung *Von den Leidenschaften* zu nennen (ebd., S. 571, 574).

in weiteren Abhandlungen fortzuführen, durch Kants Schrift *Die Metaphysik der Sitten* motiviert, die im Jahr 1797 erschienen war. Jedenfalls hat Abel deren Zweiten Theil »Metaphysische Anfangsgründe der Tugendlehre« als Quelle mit herangezogen.[21]

In Schillers stoisch geprägter Anthropologie, die sich in seiner Dramentheorie ebenso manifestiert wie in seinem Trauerspiel *Maria Stuart*, konvergieren also mehrere Einflüsse: zum einen die stoische und humanistisch-neustoische Tradition, mit der er seit seiner Schulzeit vertraut war, zum anderen der moralphilosophische Diskurs, den Kant auf diesem Fundament entwickelte, aktualisierte und zu neuer Geltung brachte.

II

Im folgenden soll gezeigt werden, wie weitgehend der durch die Kantische Philosophie inspirierte Theoretiker Schiller auch stoische Vorstellungen adaptierte. Das Tertium comparationis der ethischen Prämissen liegt dabei im Anspruch auf eine vernunftgeleitete Selbstbestimmung des Individuums. Angesichts des Leidensdrucks, der aus der psychophysischen Natur des Menschen oder aus schicksalhaften sozialen Konstellationen resultieren kann, stellt Schiller fest: Je »gewaltsamer nun der Affekt« in der Sphäre der Sinnlichkeit »sich äußert«, desto entschiedener muß der Mensch seine »moralische Selbstständigkeit« behaupten (Bd. 8, S. 433). Daraus leitet er »die beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst« ab (Bd. 8, S. 422): erstens die »Darstellung der leidenden Natur« und zweitens die Inszenierung »des moralischen Widerstandes gegen das Leiden« (Bd. 8, S. 426). Dieses dramentheoretische Postulat eröffnet ein Spannungsfeld, das ästhetische Kriterien mit ethischen Aspekten vermittelt.

Das aufklärerische Vernunftpostulat und der idealistische Freiheitsbegriff Kants sind als anthropologisches Fundament von Schillers theoretischen Schriften ebenso von Bedeutung wie das stoische Prinzip einer Affektabwehr, die den Zustand der Apatheia oder Ataraxia herstellen und

[21] Vgl. ebd., S. 571. Kant reflektiert in seiner Schrift *Die Metaphysik der Sitten* die Begriffe »*Tapferkeit* (fortitudo)« und »*Tugend* (virtus, fortitudo moralis)« (Akademie-Textausgabe, Bd. 6, S. 380); seine lateinischen Explikationen verweisen auf den Kontext der antiken Quellen. – Der Eklektiker Abel blieb allerdings (wie andere Philosophen der deutschen Spätaufklärung) in skeptischer Distanz zu den Systembildungen des deutschen Idealismus und tendierte insgesamt eher zu »den Vertretern des vorkritischen Empirismus« (Riedel, ebd., S. 386, vgl. auch S. 381).

durch Autarkie Glück ermöglichen soll.[22] In seiner Schrift *Über das Pathetische* von 1793 beruft sich Schiller sogar ausdrücklich auf eine zentrale These Senecas. Er zitiert ihn dort, wo er die Erhabenheit des »vom Schicksal unabhängige[n] Charakter[s]« betont: »Ein tapfrer Geist, im Kampf mit der Widerwärtigkeit, sagt Seneka [sic], ist ein anziehendes Schauspiel selbst für die Götter« (Bd. 8, S. 440).[23] Schiller konstatiert, daß »im Kampfe« der »selbsttätige[n] Kraft […] mit dem Leiden der Sinnlichkeit« ein spezifischer Genuß liegt (Bd. 8, S. 268). Sein Konzept des Erhabenen und Pathetischen verbindet er mit dem stoischen Postulat ›fortunae resistere‹: Erst im inneren Widerstand gegen die unkalkulierbare Macht des Schicksals bewähren sich virtus und constantia. Indem Schiller im Kontext seines Seneca-Zitats das Ideal der »Seelenstärke« exponiert (Bd. 8, S. 440), spielt er auf den stoischen Begriff der firmitas animi an[24] und nimmt zugleich implizit auf die Rede seines Lehrers Abel über die Seelenstärke Bezug. Auch den Stoiker Epiktet erwähnt Schiller: In der Schrift *Gedanken über*

[22] Zahlreiche Belege finden sich bei Seneca. Vgl. z.B. Epist. 9,2, wo er den griechischen Begriff Apatheia thematisiert. In Epist. 9,12 betont er die glückliche Selbstgenügsamkeit des Weisen, der das Schicksal herausfordert bzw. verachtet. Vgl. auch Epist. 9,19; 15,9; 32,4; 36,6; 45,9. In seiner Schrift *De tranquillitate animi* (IX,2) rät Seneca zur Mäßigung unterschiedlicher Emotionen: »Discamus continentiam augere, luxuriam coercere, gloriam temperare, iracundiam lenire, […] frugalitatem colere« (»Lernen wir, die Beherrschung zu steigern, die Genußsucht zu zügeln, den Ehrgeiz zu mäßigen, den Jähzorn zu beschwichtigen und die Genügsamkeit zu pflegen«). – Laut Forschner markiert die »stoische Theorie der Affekte […] besonders eindrucksvoll den Beginn eines Weges, der die abendländische Philosophie zur Bildung eines Begriffs des freien menschlichen Vernunftsubjekts führt, der dieses aller Abhängigkeit von […] Bedingungen seines Fühlens, Strebens und Denkens entledigen und auf eine unbedingte Freiheit stellen zu können glaubt« (Maximilian Forschner, Die stoische Ethik. Über den Zusammenhang von Natur-, Sprach- und Moralphilosophie im altstoischen System, 2. Aufl., Darmstadt 1995, S. 141).

[23] Seneca, De providentia II,8. Der Kommentar in FA, Bd. 8 (S. 1366) zitiert den Titel der Schrift inkorrekt und gibt auch eine falsche Belegstelle (»De divina providentia II,9«). – Ulrich Port konstatiert zu Recht eine Korrespondenz zwischen Schillers Konzept des Pathetischerhabenen und dem Stoizismus, geht auf diese Affinität selbst allerdings nicht näher ein. Vgl. Ulrich Port, »Künste des Affekts«. Die Aporien des Pathetischerhabenen und die Bildrhetorik in Schillers »Maria Stuart«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 46, 2002, S. 134-159, hier S. 145.

[24] Seneca betont die Herausforderung des Menschen durch Angriffe des Schicksals, die ihm Gelegenheit geben, die Festigkeit seiner Seele zu erproben (Epist. 67,14: »firmitatem animi tui temptes«). Im Vergleich dazu erscheint ihm ein sorgenfreies Leben ohne Angriffe des Schicksals wie ein totes Meer (»Demetrius […] vitam securam et sine ullis fortunae incursionibus mare mortuum vocat«). Laut Epist. 63,1 gelingt Seelenstärke dem, der sich schon weit über das Schicksal erhoben hat (»sed cui ista firmitas animi continget nisi iam multum supra fortunam elato?«).

den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst nennt er ihn als Beispiel für »eine erhabene Seele« (Bd. 8, S. 458).

Wiederholt weist der Ästhetiker Schiller auf die zentrale dramentheoretische Funktion des Leidens hin: »*Pathos* ist also die erste und unnachlaßliche Foderung [sic] an den tragischen Künstler«; daher soll der Dramenautor »seinem Helden oder seinem Leser die ganze volle Ladung des Leidens geben« (Bd. 8, S. 423-424). Allerdings betont Schiller auch: »Darstellung des Leidens – als bloßen Leidens – ist niemals Zweck der Kunst, aber als Mittel zu ihrem Zweck« ist sie obligatorisch (Bd. 8, S. 423). Die eigentliche Zielsetzung der »tragische[n] Kunst« besteht darin, das »*Pathos*«, also das Leiden im Aristotelischen Sinne,[25] zu transzendieren und »die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts« zu versinnlichen (Bd. 8, S. 423). Hier werden die ethischen Implikationen von Schillers Tragödientheorie evident.

Unter ›Pathos‹ versteht Schiller die affektreiche, wirkungsmächtige Gestaltung des Leidens, dem der Mensch durch Natur, Schicksal und Geschichte zwar ausgeliefert ist, gegen das er aber aufgrund seiner Autonomie Widerstand zu leisten vermag. Das spezifische Pathos der Tragödie zeigt die Protagonisten also in einer Situation, die einerseits durch gravierende Leidenserfahrungen, andererseits durch die Freiheit des animal rationale bestimmt ist. So fungiert das Pathetische für Schiller als Medium, um die Selbstdisziplin und Souveränität des Menschen exemplarisch vorzuführen und seine Würde auch angesichts des Schmerzes zu inszenieren. In seiner Schrift *Über die tragische Kunst* argumentiert Schiller dafür mit der These, »eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal« sei »immer demütigend und kränkend für freie sich selbst bestimmende Wesen« (Bd. 8, S. 261).

Das für die tragische Kunst charakteristische Spannungsverhältnis besteht demnach in der Polarität von leidender Natur und moralischem Widerstand. Damit schließt Schiller an den Kantischen Dualismus von Sinnlichkeit und Vernunft, von Natur und Freiheit an. Zugleich sind deutliche Analogien zum stoischen Ethos zu erkennen. Im Vierten Buch seiner *Tusculanae disputationes* referiert Cicero die stoische Vorstellung des Pathos unter Berufung auf Zenon: Dieser definiere die Leidenschaft, die er als Pathos bezeichnet, als eine von der rechten Einsicht abgewandte naturwidrige Bewegung der Seele (»Est igitur Zenonis haec definitio, ut perturbatio

[25] In Abschnitt 11 seiner *Poetik* definiert Aristoteles ›Pathos‹ als eine qualvolle Handlung, die zum Untergang führen kann, z.B. Verwundungen, Schmerzen, Tod auf der Bühne. – Zur Bedeutung des Pathos als Strukturelement des Tragischen vgl. Ulrich Port (Anm. 23); Port weist auch auf die Inhomogenität von Schillers Terminologie hin (ebd., S. 142f.).

sit, quod πάθος ille dicit, aversa a recta ratione contra naturam animi commotio«).[26] Vom Begehren grenzen die Stoiker laut Cicero den Willen als vernunftgemäßes Streben ab, das den Weisen kennzeichnet.[27] Eine ähnliche Auffassung formuliert Schiller in seiner Abhandlung *Über das Erhabene*, in der er die anthropologischen Prämissen für seine Konzeption des Tragischen darstellt. Wie Seneca, der die Bedeutung kontinuierlichen Wollens und planvoller Selbstbestimmung betont,[28] sieht auch Schiller das »Prärogativ« des Menschen darin, »daß er mit Bewußtsein und Willen vernünftig handelt. Alle andere[n] Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will.« Daher ist es seiner »unwürdig, […] Gewalt zu erleiden, denn Gewalt hebt ihn auf« (Bd. 8, S. 822).

Nach Schillers Überzeugung vermag der Mensch seinen »Anspruch auf absolute Befreiung« von jeder fremden Macht (Bd. 8, S. 822), zu der auch eine Determination durch die sinnlich-naturale Sphäre der eigenen Affekte gehören kann, auf zweierlei Weise zu realisieren: indem er die Natur beherrscht und sich dadurch gegen sie behauptet oder, falls dies nicht gelingt, indem er die Gewalt, die er »erleiden muß, *dem Begriff nach zu vernichten*« versucht, sie akzeptiert und beschließt, sich ihr »freiwillig [zu] unterwerfen« (Bd. 8, S. 823). Dieses Konzept entspricht dem Ethos der berühmten Verse aus dem griechischen Zeushymnus des Stoikers Kleanthes, die Seneca in der lateinischen Übersetzung Ciceros zitiert: »Ducunt volentem fata, nolentem trahunt«.[29] Bekanntlich differenzieren die Stoiker zwischen der Fortuna als der durch Zufälle bestimmten Oberflächenstruktur der Wirklichkeit und dem Fatum als der Tiefenstruktur naturgesetzlicher Notwendigkeit, die in kausaler Funktionalität die Welt durchwaltet

[26] Marcus Tullius Cicero, Gespräche in Tusculum, lat.-dtsch. mit ausführl. Anm. neu hrsg. v. Olof Gigon, 2. Aufl., München 1970. [Im folgenden zitiert mit der Sigle: Tusc. sowie mit nachgestellter römischer Buchziffer und arabischer Absatzzahl.] – Tusc. IV,11. Andere Stoiker – so Cicero (ebd.) – betrachten die Leidenschaft als ein allzu heftiges Streben, weil es sich »allzu weit von der Beständigkeit der Natur entferne« (»qui longius discesserit a naturae constantia«).

[27] Cicero, Tusc. IV,12: »eius modi adpetitionem Stoici βούλησιν appellant, nos appellamus voluntatem. eam illi putant in solo esse sapiente, quam sic definiunt: voluntas est, quae quid cum ratione desiderat« (»Die Stoiker nennen diese Art von Streben βούλησις, wir nennen es den Willen. Sie meinen, daß es diesen nur beim Weisen gebe, und definieren ihn so: der Wille ist es, der etwas mit Vernunft begehrt«).

[28] Seneca, Epist. 23,8: »Pauci sunt, qui consilio se suaque disponant […]. Ideo constituendum est, quid velimus, et in eo perseverandum« (»Wenige sind es, die planvoll über sich und das Ihre entscheiden. […] Deshalb ist festzustellen, was wir wollen, und dabei zu verharren«).

[29] Seneca, Epist. 107,11: »Den Wollenden führt das Schicksal, den Nichtwollenden zieht es«.

und alles bestimmt.[30] Der stoischen Philosophie zufolge kommt es darauf an, zwar der Fortuna Widerstand zu leisten,[31] aber das Fatum als vorherbestimmte Notwendigkeit zu akzeptieren.

So vermag der Mensch auch eine Konstellation mental zu bewältigen, in der er sich bloß als »Sklave der physischen Notwendigkeit« (Bd. 8, S. 831) oder als Opfer historisch-gesellschaftlicher Bedingtheiten fühlt. Die »unwiderstehliche Naturmacht« erscheint dem Menschen nur solange »als furchtbar«, bis er »die absolute Unabhängigkeit« seines Willens »von jedem Natureinfluß« erkennt (Bd. 8, S. 436), nämlich seine »Autonomie« (Bd. 8, S. 437), das »Prinzip der Freiheit« (Bd. 8, S. 428). Dadurch erreicht er die Sphäre des Erhabenen.[32]

Das Spannungsverhältnis von Vernunft und Sinnlichkeit ist laut Schiller für das Erhabene in Natur und Kunst konstitutiv. Wie er in seiner Schrift *Über das Pathetische* ausführt, ermöglicht gerade dieser Antago-

[30] Zur stoischen Philosophie insgesamt vgl. Max Pohlenz, Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung, 2 Bde, Göttingen 1943/47, 4. Aufl., 1970. Auf die Moralphilosophie konzentriert sich Maximilian Forschner, Die stoische Ethik. Über den Zusammenhang von Natur-, Sprach- und Moralphilosophie im altstoischen System, 2., erw. Aufl., Darmstadt 1995.

[31] Für die stoische Devise ›fortunae resistere‹ finden sich in der antiken Tradition zahlreiche Beispiele. Vgl. Seneca, De providentia IV,12: »Praebendi fortunae sumus, ut contra illam ab ipsa duremur« (»Wir müssen uns dem Schicksal stellen, um uns gegen es mit dessen Hilfe abzuhärten«). In Epist. 66,6 rühmt Seneca »die Seele, die […] sich keinem Schicksal unterwirft, über alles, was vorfällt und eintrifft, erhaben ist« (»animus […] neutri se fortunae summittens, supra omnia quae contingunt acciduntque eminens«). Laut Epist. 76,21 liegt die virtus gerade in der Geringschätzung (»contemptu«) der fortuna. – Vgl. zu diesem Themenkomplex auch den Aufsatz von Gerda Busch, Fortunae resistere in der Moral des Philosophen Seneca, in: Seneca als Philosoph, hrsg. v. Gregor Maurach, 2. Aufl., Darmstadt 1987 (Wege der Forschung, Bd. 414), S. 53-94. Zur Symbolfigur der Fortuna vgl. Ehrengard Meyer-Landrut, Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten, München, Berlin 1997.

[32] Das Gefühl des Erhabenen ist angesichts übermächtiger Naturphänomene ebenso möglich wie im Verhältnis zu künstlerisch vermittelten Machtkonstellationen. Einerseits zittert der Mensch laut Schiller in Anbetracht seiner physischen Unterlegenheit; andererseits fühlt er sich »bei diesem Zittern erhaben«. Dies geschieht, »weil wir uns bewußt werden, daß wir, auch selbst als ein Opfer dieser Macht, für unser freies Selbst, für die Autonomie unserer Willensbestimmungen nichts zu fürchten haben würden« (Bd. 8, S. 437). – Zur Thematik des Erhabenen bei Schiller vgl. Renate Homann, Erhabenes und Satirisches. Zur Grundlegung einer Theorie ästhetischer Literatur bei Kant und Schiller, München 1977. Carsten Zelle, Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche, Stuttgart, Weimar 1995, S. 150-162, 179-184. Paul Barone, Schiller und die Tradition des Erhabenen, Berlin 2004 (Philologische Studien und Quellen, H. 186). – Zelle konstatiert, »daß der Rezeption von Schillers Theorie des Erhabenen und Pathetischen bei seinen Zeitgenossen, in der Ästhetik und Poetik des 19. und 20. Jahrhunderts sowie in der Geschichte germanistischer Fachbegriffe offenbar bisher nicht systematisch nachgegangen worden ist« (Carsten Zelle, Vom Erhabenen (1793) / Über das Pathetische (1801), in: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui, Stuttgart, Weimar 2005, S. 398-406, hier S. 405).

nismus die Erfahrung von »Seelenstärke« und »Gemütsfreiheit« (Bd. 8, S. 423). Wenn der »physische [...] Mensch [...] nur seine Schranken empfindet«, macht »der moralische Mensch [...] die Erfahrung seiner *Kraft* und wird durch eben das unendlich erhoben, was den andern zu Boden drückt« (Bd. 8, S. 828). Schiller erblickt den Zweck der tragischen Kunst darin, »daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht« (Bd. 8, S. 423). Freiheit im Medium theatralischer Inszenierung anschaulich darzustellen, ist allerdings nur via negationis möglich, weil sie im Prozeß aktiver Auseinandersetzung mit sinnlichen Anfechtungen erst errungen werden muß. Da »das freie Prinzip in uns« allein am »Widerstand [...] gegen die Gewalt der Gefühle« zu erkennen ist, muß das »*Sinnenwesen*« zunächst »tief und heftig *leiden*; Pathos muß da sein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kund tun und sich *handelnd* darstellen« kann (Bd. 8, S. 423). Dabei mobilisiert der Mensch »gegen das Leiden [...] Ideen der Vernunft« (Bd. 8, S. 430), und zwar analog zu autotherapeutischen Verfahren der stoischen Philosophie. So betont Seneca in den *Epistulae morales* die Bedeutung der Vernunft als Voraussetzung für ein Ethos der Weisheit, das Freiheit von Leidenschaften ermöglicht.[33]

III

Anders als in anderen Dramen hat Schiller seine ästhetischen Prinzipien in seinem Trauerspiel *Maria Stuart*[34] geradezu idealtypisch verwirklicht: Von widerstreitenden Emotionen umgetrieben, zwischen Todesfurcht und Hoffnung auf Rettung schwankend, repräsentiert die schottische Königin zunächst das Pathos, das Schiller in seinen theoretischen Schriften als einen wesentlichen Aspekt des Tragischen beschreibt und das der Stoiker Zenon als unvernünftige Seelenbewegung kritisiert.[35] Maria Stuart selbst betont die Intensität ihres Leidens: »Nichts lebt in mir in diesem Augenblick,|Als meiner Leiden brennendes Gefühl« (III/3, v. 2182-2183). Zugleich stellt die für die gefangene Königin traumatische Situation aber

[33] Seneca, Epist. 37,4: Mit der Torheit leidenschaftlicher Empfindungen kontrastiert Seneca hier die »Weisheit, die allein Freiheit ist« (»sapientia, quae sola libertas est«). Sein Plädoyer lautet: »si vis omnia tibi subicere, te subice rationi« (»Wenn du dir alles unterwerfen willst, unterwirf dich der Vernunft«).

[34] Schillers *Maria Stuart* wird im folgenden nach der Frankfurter Ausgabe (Anm. 1) mit Akt-, Szenen- und Verszahlen zitiert: ebd. Bd. 5, Dramen IV, hrsg. v. Matthias Luserke, S. 9-148.

[35] Vgl. Cicero, Tusc. IV,11.

auch den Ausgangspunkt einer Entwicklung dar, die im letzten Akt eindrucksvoll kulminiert: mit Standhaftigkeit (constantia) und Seelenstärke (firmitas animi) akzeptiert Maria Stuart schließlich die eigene Hinrichtung.

Ein erster Ansatz zu stoischer constantia ist schon am Anfang des Dramas zu erkennen, wo Schiller seine Protagonistin sogar im Gefängnis mit einer gewissen Gelassenheit auftreten und an die aufgeregte Amme Hanna appellieren läßt: »Faß dich!« und »Beruhige dich« (I/2, v. 148, 154). Den Anfang und Schluß seines Trauerspiels hat Schiller insofern analog gestaltet, als er in beiden Partien die souveräne Gelassenheit der Hauptfigur mit den Affekten ihres sozialen Umfeldes kontrastiert. Daß Maria Stuarts stoische Haltung im ersten Akt allerdings noch keineswegs gefestigt ist, signalisiert nicht nur ihre Todesfurcht (I/2, v. 193-194, I/6, v. 625-630), sondern auch ihre Aussage »Mein Schicksal liegt in meiner Feinde Hand« (I/2, v. 215). Indem sie sich hier selbst als heteronom definiert, zeigt sie sich noch weit entfernt von der Bereitschaft, das Fatum so zu akzeptieren, wie es dem stoischen Postulat der Selbstbestimmung entspricht: »Fac tui iuris, quod alieni est«.[36] Das erhellt sowohl aus ihrer Angst vor Meuchelmord oder Hinrichtung als auch aus ihrer Hoffnung, gerettet zu werden (I/3, v. 231). Durch ihre passive Erwartungshaltung macht sich Maria Stuart von anderen abhängig.

Den hohen Stellenwert von Affekten im früheren Leben der schottischen Königin betont ihre Amme in einer skizzenhaften Retrospektive: Vom »Feuer des Verlangens« und von »Leichtsinn« ist hier ebenso die Rede wie vom »Wahnsinn blinder Liebesglut« (I/4, v. 341, 362, 325). Indem Schiller seine Protagonistin durch eine Tendenz zu leidenschaftlichen Gefühlsaufwallungen und emotionalen Verstrickungen charakterisiert, führt er sie als eine keineswegs ausgeglichene Persönlichkeit vor.

Im Spektrum der Emotionen, das von Euphorie bis zur Verzweiflung reicht, stellt Maria Stuarts Begegnung mit der englischen Königin Elisabeth im dritten Akt einen Höhepunkt dar.[37] Zugleich markiert sie die Peripetie des Dramas. Als Basis des Konflikts inszeniert Schiller eine tief-

[36] Seneca, Epist. 77,15: »Tu in Selbstbestimmung, was fremdem Willen unterliegt«.

[37] Mit kunstvoller Affektregie verwirklicht Schiller in seinem Trauerspiel *Maria Stuart* eine differenzierte Gefühls- und Machtpsychologie, die letztlich wirkungsästhetisch begründet ist: Eine Balance zwischen individuellen und gesellschaftlichen Einflußfaktoren sowie zwischen emotionalen und politischen Komponenten des Bühnengeschehens entsteht dadurch, daß Szenen kalkulierter Intrige geradezu rhythmisch mit Momenten entfesselter Affekte wechseln, die in den Zuschauern ein Gefühlskonglomerat aus Angst, Rührung, Empörung, Erschütterung sowie Mitleid, Hoffnung und Furcht evozieren. Auf diese Weise setzt Schiller auch seine eigenen dramentheoretischen Konzepte um.

reichende Rivalität zwischen Maria und Elisabeth. In welchem Maße persönliche Motive in den dynastisch begründeten Machtkampf der Königinnen hineinreichen, zeigt der enorme Einfluß negativer Emotionen wie Neid, Empörung und Rachsucht auf Elisabeths Entscheidung über Leben oder Tod Marias.[38] Die dramatische Konfrontation der beiden Frauen wird durch das Zusammenwirken von politischer Konkurrenz und weiblicher Rivalität noch potenziert.

Obwohl Graf Shrewsbury den seelischen Aufruhr der schottischen Königin erkannt und ihr nachdrücklich zur »Gelassenheit« geraten hat (III/3, v. 2195), steigert sich ihr Disput mit der Rivalin bis zu einem extremen Gefühlsausbruch. Schon die Regieanweisungen geben zu erkennen, in welchem Maße Maria Stuart in der Szene III/4 von Affekten beherrscht wird: Von »*halb ohnmächtig*« über »*schaudernd still*« bis zu »*mit steigendem Affekt*«, »*auffahrend*« und »*von Zorn glühend, doch mit einer edeln Würde*« reicht die Bandbreite psychischer Zustände; auch »*ihre Gebärden drücken den heftigsten Kampf aus*«. Aber Maria Stuarts anfängliches Bemühen um demütige Selbstverleugnung »*mit schmeichelndem Ton*« schlägt schließlich in die Raserei »der schwer Gereizten« (III/4, v. 2444) um; auch zu Beginn der Szene III/5 ist die Königin »*noch ganz außer sich*«.

Da Maria Stuart den Appell zu taktisch klugem Handeln im Verlauf der Konfrontation mehr und mehr mißachtet, siegen ihre Emotionen über die Vernunft. In dieser Situation orientiert sie sich also nicht am stoischen Postulat rationaler Affektbewältigung und am Ideal der tranquillitas animi. Von Elisabeths Attitüde kalter Verächtlichkeit provoziert, ruft Maria nach ihrem Disput mit der englischen Königin emphatisch aus: »Nach Jahren der Erniedrigung, der Leiden,|Ein Augenblick der Rache, des Triumphs!« (III/5, v. 2456-2457). Durch den leidenschaftlichen Ausbruch beraubt sich Maria Stuart allerdings auch jeder Chance auf einen Gnadenakt. Trotz dieser Zuspitzung der äußeren Konstellation vermag sie später zu jener Verinnerlichung zu finden, die ihr schließlich die Haltung stoischer constantia und tranquillitas animi[39] ermöglicht.

[38] In seinem Drama *Maria Stuart* prangert Schiller eine Herrschaftsform an, die politische Willkürentscheidungen aus subjektiv-individuellen Beweggründen begünstigt. Über die für die höfische Sphäre typischen intriganten Machenschaften hinaus rückt hier die Problematik eines Unrechtsregimes mit seinen prekären Machtmechanismen ins Blickfeld. Vgl. dazu Barbara Neymeyr, Macht, Recht und Schuld. Konfliktdramaturgie und Absolutismuskritik in Schillers Trauerspiel »Maria Stuart«, in: Schiller: Werk-Interpretationen, hrsg. v. Günter Saße, Heidelberg 2005 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 216), S. 105-136, besonders S. 112-124, 128.

[39] Die Bedeutung dieses stoischen Postulats ist schon daran zu erkennen, daß Seneca eine seiner Schriften mit dem Titel *De tranquillitate animi* versehen hat. Seneca versteht tranquillitas im Sinne des griechischen Begriffs Euthymia (Frohsinn); vgl. ebd. II,3. Für diesen Zu-

Zunächst jedoch hadert Maria Stuart mit ihrem Schicksal: »Furchtbares Schicksal! Grimmig schleuderst du|Von einem Schrecknis mich dem andern zu« (III/6, v. 2550-2551). Mit diesem Ausruf reagiert sie auf die vehementen Annäherungsversuche Mortimers (III/6, v. 2543-2548, 2591), der sie zwar retten will, sie zugleich aber auch erotisch bedrängt. In ihrer prekären Lage muß Maria nun sogar »Hülfe rufen gegen den Mann,|Der mein Erretter –« (III/6, v. 2581-2582). Die Enttäuschung ihrer Hoffnungen und der extreme Druck von außen führen zu einer Entwicklung, in der sie von einer Haltung passiven Wartens auf Rettung zum Ethos aktiver Selbstbestimmung findet. Im Verlauf der Dramenhandlung wird ihr bewußt, daß der Weg zur inneren Freiheit die Bejahung ihres eigenen Schicksals voraussetzt. Die Affinität zu Konzepten der Stoiker ist hier evident.

Daß Schiller auch die Vorstellungen von Glück und Schicksal stoisch grundiert hat, deutet sich bereits in dem Appell an, den Maria Stuart an die englische Königin Elisabeth richtet: »Denkt an den Wechsel alles Menschlichen!« (III/6, v. 2261). Sie warnt ihre Rivalin vor der Gefahr der Hybris, indem sie auf die Unbeständigkeit der Fortuna anspielt.[40] Entsprechendes gilt für Melvils Frage: »Wie ertrug|Maria diesen fürchterlichen Wechsel?« (V/1, v. 3400-3401). An das stoische Fortuna-Konzept läßt auch Elisabeths Ausruf denken: »Was ist der Mensch! Was ist das Glück der Erde!« (II/4, v. 1528).[41] Wenn Schiller den Begriff »Schicksal« jedoch im Sinne von »Fü-

stand setzt er innere Harmonie voraus, Einigkeit mit sich selbst, die durch Abkehr von allen Äußerlichkeiten entsteht (vgl. ebd. II,4; XIV,2). Der Weise antizipiert mögliche Schicksalsschläge mit Seelenstärke (»animi robore«); vgl. ebd. XI,6; XIII,3.

[40] Maria Stuarts Aussage »Betrüglich sind die Güter dieser Erden« (V/7, v. 3578) betont ebenfalls die Instabilität der Fortuna. Außerdem klingt der stoische Begriff der Adiaphora an, der hier mit der Vorstellung des Wahns, der bloßen Meinung (δόξα/ opinio) verbunden wird. Vgl. dazu die Szene III/1, in der sich Maria dem »süßen Wahn« der Freiheit hingibt (v. 2090), und die Szene I/6, in der Mortimer von den »Wahnbegriffe[n] meiner kind'schen Seele« spricht (v. 483). Analog heißt es in IV/9: »ein blinder Wahn bewegt das Volk« (v. 3088). Auch Leicesters Formulierung »Schiffbruch meines Glücks« (II/8, v. 1806) setzt die Unbeständigkeit der Fortuna voraus. Bezeichnenderweise verwendet schon Seneca die Schiffbruchsmetapher mit dieser Implikation. Vgl. z.B. Ad Marciam de consolatione 6,3: Hier lobt Seneca nachdrücklich den Steuermann, der sogar bei Schiffbruch das Steuerruder festhält, obwohl ihn bereits die Flut unter sich begraben hat (»in naufragio laudandus, quem obruit mare clavum tenentem et obnixum«). In Schillers *Räubern* ist in metaphorischer Verallgemeinerung vom »Schiffbruch […] auf der ungestümmen [sic] See dieser Welt« die Rede (Szene III/2, FA, Bd. 2, S. 101).

[41] Psychologisch aufschlußreich ist der Kontext dieses Zitats, das zunächst sogar von spontanem Mitgefühl der englischen Königin für die Rivalin zu zeugen scheint. Als Elisabeth den Brief gelesen hat, in dem Maria Stuart um die Gunst einer persönlichen Unterredung bittet, ruft sie – »ihre Tränen trocknend« – aus: »Was ist der Mensch! Was ist das Glück der Erde!|Wie weit ist diese Königin gebracht,|Die mit so stolzen Hoffnungen begann,|[…] es schneidet mir ins Herz« (II/4, v. 1528-1530, 1538). Aber schon die anschließenden Verse zei-

gung« verwendet (I/6, v. 540-541), dann entspricht er der Vorstellung des Fatums, der unabänderlichen »Notwendigkeit« (I/8, v. 1038), die »Uns auferlegt« wird (II/4, v. 1569-1570).[42] Daß Schiller im Sinne der Stoiker zwischen Fatum und Fortuna differenziert, ist auch in seinem Schauspiel *Die Räuber* zu erkennen, wenn Karl Moor in der Szene I/2 erklärt: »Fürchtet euch nicht vor Tod und Gefahr, denn über uns waltet ein unbeugsames Fatum!« (Bd. 2, S. 46).

Wie fundamental der Wandlungsprozeß ist, den die schottische Königin bis zum Ende des Trauerspiels durchläuft, zeigt die Reaktion ihrer Amme auf Melvils Ansinnen, Maria »Mit männlich edler Fassung« auf ihrem letzten Weg zu begleiten (V/1, v. 3373). Seneca weist in seiner Schrift *De constantia sapientis* auf den ›männlichen‹ Weg hin, den die Stoiker einschlagen.[43] Der virtus und der constantia, die Melvil durch sein Vorbild bei Maria zu mobilisieren gedenkt, bedarf sie allerdings nicht mehr. Denn am Ende vermag sie selbst ganz allein »das Beispiel edler Fassung« zu geben, indem sie dazu in der Lage ist, »standhaft in den Tod zu gehn« – als »Königin und Heldin« (V/1, v. 3375-3380). Indem sich Maria tatsächlich so ver-

gen unmißverständlich, daß die melancholische Anwandlung, in der Elisabeth der Wechselhaftigkeit der Fortuna nachsinnt, das Schicksal der schottischen Königin lediglich zum Anlaß nimmt. Tatsächlich dominiert Selbstbezogenheit in ihrer Reflexion. Denn Elisabeth fährt fort: »Wehmut ergreift mich und die Seele blutet,|Daß Irdisches nicht fester steht, das Schicksal|Der Menschheit, das entsetzliche, so nahe|An meinem eignen Haupt vorüberzieht« (II/4, v. 1539-1542). Realistischer als Talbots Reaktion »O Königin! Dein Herz hat Gott gerührt« (II/4, v. 1543) ist mithin eine Deutung, die auf Lessings Thesen im 75. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* rekurriert: Ausgehend von den Begriffen ›Mitleid‹ und ›Furcht‹ in der Aristotelischen *Poetik*, schreibt Lessing: Die von Aristoteles gemeinte »Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines andern, für diesen andern, erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhänget sehen, uns selbst treffen können […]. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.« (Gotthold Ephraim Lessing, Hamburgische Dramaturgie, in: Gotthold Ephraim Lessing, Werke, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, 8 Bde, München 1970-1979; Bd. 4, Dramaturgische Schriften, hrsg. v. Karl Eibl, München 1973, S. 229-720, hier S. 578-579.) Im Sinne dieser These Lessings ist die melancholische Reflexion von Schillers Elisabeth nicht von genuiner Empathie mit Maria Stuart bestimmt, sondern letztlich bloß von Selbstmitleid.

[42] Elisabeth betont »Die allgewaltige|Notwendigkeit, die auch das freie Wollen|Der Könige zwingt« (IV/10, v. 3209-3211). Maria bedient sich im Disput mit ihr aus pragmatischen Gründen einer euphemistischen Perspektive auf die eigene Situation, wenn sie von einer »Schickung« spricht, für die niemand verantwortlich sei (III/4, v. 2307).

[43] Seneca, De constantia sapientis 1,1: »Stoici, virilem ingressi viam«. Dieser ›männliche‹ Weg soll den Menschen befreien und ihn auf den Gipfel führen, der über das Schicksal hinausragt (»ut supra fortunam emineat«). In einer späteren Partie dieser Schrift (V,4) betont Seneca die Unabhängigkeit der virtus von der fortuna: »libera est, inviolabilis, immota, inconcussa« (»Sie ist frei, unverletzlich, unveränderlich, unerschütterlich«).

hält, wie es ihre Amme prognostiziert hat, verwirklicht sie das stoische Ideal der constantia und firmitas animi. Ihre virtus und fortitudo beweist sie dadurch, daß sie ihre tranquillitas animi auch angesichts des Todes aufrechterhält. Zur besonderen Herausforderung für Marias stoische Gelassenheit wird dann allerdings die letzte Begegnung mit dem abtrünnigen Intriganten Leicester, auf den sie vergeblich ihre Hoffnung gesetzt hat. Obwohl Marias Verletzlichkeit in dieser emotional aufgeladenen Situation deutlich zu erkennen ist, meistert sie diese probatio[44] in der Szene V/9 geistreich und souverän.

Das stoische Postulat, durch tranquillitas animi auch die Todesfurcht zu bewältigen, gestaltet Schiller in seinem Trauerspiel durch zwei Verhaltensvarianten, in denen sich virtus und libertas verbinden. Sie werden durch Maria und Mortimer repräsentiert. Die schottische Königin bewertet den Tod am Ende sogar positiv: »– Wohltätig, heilend, nahet mir der Tod,|Der ernste Freund!« (V/6, v. 3489-3490). Zum Erstaunen ihrer Gefolgsleute sieht sie einen Anlaß zur Freude darin, »daß meiner Leiden Ziel|Nun endlich naht, daß meine Bande fallen,|Mein Kerker aufgeht, und die frohe Seele sich|Auf Engelsflügeln schwingt zur ew'gen Freiheit« (V/6, v. 3481-3484). Bereits Seneca betrachtet Knechtschaft als conditio humana (»omnis vita servitium est«)[45]

[44] Das stoische Konzept der Bewährung (probatio) erhellt auch aus einem Diktum der schottischen Königin, das wie eine Sentenz Senecas anmutet: »[…] eines Mannes Tugend|Erprobt allein die Stunde der Gefahr« (I/7, v. 894-895). Vgl. dazu Seneca, *De providentia* IV,6: »calamitas virtutis occasio est« (»Unglück ist Gelegenheit zur Tugend«). In De providentia (IV,5) exemplifiziert er die probatio so: »gubernatorem in tempestate, in acie militem intellegas« (»Den Steuermann erkennst du im Sturm, in der Schlacht den Soldaten«). In seiner Schrift *De constantia sapientis* (IX,3) vertritt Seneca die These, sogar Unrecht sei dem Weisen von Nutzen, denn er könne daran sich selbst erfahren und seine virtus erproben (»ipsa illi iniuria usui sit, per quam experimentum sui capit et virtutem tentat«). In Schillers Trauerspiel *Maria Stuart* sieht sich Mortimer im Gespräch mit Maria als »Zeuge eurer Leiden,|Der Sanftmut Zeuge und der edlen Fassung,|Womit ihr das Unwürdige erduldet.|Denn geht ihr nicht aus allen Leidensproben|Als eine Königin hervor? […]« (I/6, v. 562-566). In Mortimers rhetorischer Frage ist der Zusammenhang von probatio und stoischer constantia zu erkennen. Entsprechendes gilt für die Einschätzung, daß dem »Heldenmut« Marias »noch ein schwerer Kampf« bevorsteht (V/3, v. 3448-3450). Analog: V/7, v. 3758.

[45] Seneca, De tranquillitate animi X,3. – Diese Universalität menschlicher Gefangenschaft erstreckt sich laut Seneca sogar auf diejenigen, die andere gebunden haben (ebd.). Hier liegt der Gedanke an Schillers Drama *Maria Stuart* nahe, in dem nicht nur die Protagonistin selbst unter ihrer Gefangenschaft leidet. Schiller läßt sogar die dafür verantwortliche Königin Elisabeth in einem langen Monolog bekennen: »O Sklaverei des Volksdiensts! Schmähliche|Knechtschaft – Wie bin ichs müde, diesem Götzen|Zu schmeicheln, den mein Innerstes verachtet!|Wann soll ich frei auf diesem Throne stehn!« (IV/10, v. 3190-3193). – Seneca konkretisiert seine Vorstellung von Gefangenschaft, indem er ehrenvolle Ämter und Reichtum ebenso als Fesseln ansieht wie hohe oder niedrige Herkunft, fremde oder eigene Befehlsgewalt (ebd.). Analogien dazu sind in Schillers Drama *Maria Stuart* evident.

und assoziiert den Tod mit Freiheit: »›Meditare mortem‹: qui hoc dicit, meditari libertatem iubet.«[46]

Der Kontrast zwischen Gefangenschaft und Freiheit weist über die individuelle Situation der inhaftierten Königin hinaus. Denn er resultiert aus zentralen Kategorien, die Schiller in seinen ästhetischen Schriften entfaltet: Die stoische Affektbewältigung, die der Dramenfigur Maria Stuart gelingt, entspricht seiner These: »das Gemüt *erweitert sich nur desto mehr nach innen, indem es nach außen Grenzen findet*« (Bd. 8, S. 438). Mit Schillers metaphorischer Aussage, der Mensch könne sich der »drückenden Gefangenschaft des physischen Lebens« durch die Überlegenheit seiner Ideen entziehen (Bd. 8, S. 832), korrespondiert die Situation Marias. Indem sie das Leiden an ihrer Kerkerexistenz schließlich durch ein Ethos souveräner Gelassenheit transzendiert, erscheint sie als Repräsentantin der conditio humana, die autonom zu bewältigen ist.

Die andere Verhaltensvariante verwirklicht Mortimer, Marias tollkühner Verehrer. In einer durch Leicesters Intriganz für ihn ausweglos gewordenen Situation erklärt er: »Was willst du, feiler Sklav der Tyrannei?|Ich spotte deiner, ich bin frei!« (IV/4, v. 2806-2807). Mit seinem Suizid will er »ein männlich Beispiel geben« (v. 2818). Indem er im Wortsinn vir-tus beweist, repräsentiert er das stoische Ethos. Seneca betrachtet den Freitod in seinen *Epistulae morales* als legitimen Ausweg aus einer ansonsten aporetischen Situation.[47]

Wie Mortimer seinen Suizid selbst mit der Vorstellung von Freiheit und Heldenhaftigkeit assoziiert, so zeugt auch die Haltung der constantia, mit der Maria Stuart am Ende ihre Hinrichtung akzeptiert, von virtus (V/1, v. 3375-3380). Beide Verhaltensweisen angesichts des Todes entsprechen stoischen Maximen.[48] Schiller läßt seine Protagonistin gemäß den Regieanweisungen zur Szene V/6 »*mit ruhiger Hoheit*« und »*festlich gekleidet*« auftreten und kurz vor ihrem Tod nicht mehr von Angst und Panik, sondern von ihrem »Triumph« und »würd'gen Stolz« sprechen (V/6, v. 3494,

[46] Seneca, Epist. 26,10: »›Denke an den Tod‹: wer dies sagt, fordert dazu auf, an die Freiheit zu denken.«

[47] In Epist. 77,14 exemplifiziert Seneca diese Einschätzung an einem jungen Gefangenen, der in seiner Notlage Suizid begeht, um einer unwürdigen Sklavenarbeit zu entkommen. Laut Epist. 26,10 offenbart sich im freiwillig gewählten Tod die persönliche Freiheit des Menschen: »Liberum ostium habet« (»Er hat einen freien Ausweg«).

[48] Auch die stoischen Vorstellungen der firmitas animi und der magnanimitas sind in Schillers Drama *Maria Stuart* zu entdecken: »starke Seelen« (v. 1374), »mit entschloßner Seele« (v. 3407), »Der großen Seele« (v. 1565), »Großmut« (v. 1722, 2050, 2196, 2238, 2284, 2730, 3554).

3497).[49] In diesem überraschenden Umschlag ihrer psychischen Verfassung zieht er nochmals die Register dramaturgischer Affektregie.[50] So setzt er ethische Kategorien ästhetisch wirkungsvoll in Szene.

IV

In die Tradition der auf die Reinigung von Furcht und Mitleid ausgerichteten Aristotelischen Tragödientheorie, an die Lessing im 74. bis 78. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* anschließt, stellt sich Schiller, indem er die Leser und Zuschauer durch Furcht, Mitleid, Rührung und Hoffnung zu affizieren versucht – bis zur finalen Katharsis. Allerdings fallen Unterschiede zwischen der stoischen Ethik, der Kantischen Moralphilosophie und Schillers Dramentheorie auf: Während Schiller der Tragödie die Intention zuschreibt, »unser Mitleid zu erregen« (Bd. 8, S. 269),[51] referiert Kant affirmativ die Mitleids*kritik* der Stoiker, und zwar mit der Begründung, ohnmächtiges Mitleid angesichts fremden Schmerzes trage dazu bei, »die Übel in der Welt zu vermehren«.[52] Cicero und Seneca propagieren

[49] Vgl. dazu den Begriff der »Würde« in Schillers Schriften *Über das Erhabene* (Bd. 8, S. 830) und *Über Anmut und Würde*.

[50] Zugleich folgt Schiller hier einer wirkungsästhetischen Strategie, die er als »das große Geheimnis der tragischen Kunst« betrachtet: Um das Gemüt des Zuschauers oder Lesers dauerhaft zu fesseln, müssen seine Emotionen »periodenweise geschickt unterbrochen, ja von entgegengesetzten Empfindungen abgelöst werden« (Bd. 8, S. 268). Dieses Wechselbad der Gefühle, das mit den Affekten der Protagonisten korrespondiert, ermöglicht eine intensive Anteilnahme an deren Schicksal und ist ein probates Mittel gegen drohende Ermattung und Abstumpfung.

[51] Wichtige Differenzierungen zur Thematik des Mitleids bietet Schillers Schrift *Vom Erhabenen* (Bd. 8, S. 419-420).

[52] Immanuel Kant, Die Metaphysik der Sitten, in: Akademie-Textausgabe (Anm. 5), Bd. 6, S. 457: »Es war eine erhabene Vorstellungsart des *Weisen*, wie ihn sich der Stoiker dachte, wenn er ihn sagen ließ: ich wünsche mir einen Freund, nicht der *mir* in Armuth, Krankheit, in der Gefangenschaft u. s. w. Hülfe leiste, sondern damit ich *ihm* beistehen und einen Menschen retten könne; und gleichwohl spricht eben derselbe Weise, wenn sein Freund nicht zu retten ist, zu sich selbst: was gehts mich an? d. i. er verwarf die Mitleidenschaft. In der That, wenn ein Anderer leidet und ich mich durch seinen Schmerz, dem ich doch nicht abhelfen kann, auch (vermittelst der Einbildungskraft) anstecken lasse, so leiden ihrer zwei; obzwar das Übel eigentlich (in der Natur) nur Einen trifft. Es kann aber unmöglich Pflicht sein, die Übel in der Welt zu vermehren, mithin auch nicht aus *Mitleid* wohl zu thun; wie dann dieses auch eine beleidigende Art des Wohlthuns sein würde«.– Mit einer auffallend ähnlichen Formulierung erklärt Nietzsche: »Das Mitleiden […] *vermehrt* das Leiden in der Welt« (Nietzsche, Morgenröthe, in: Kritische Studienausgabe [Anm. 3], Bd. 3: S. 127-128).

das Ideal der Leidenschaftslosigkeit und formulieren unter dieser Prämisse auch Vorbehalte gegenüber einer Affektion durch Mitleid.[53]

In der Haltung seiner Protagonistin Maria Stuart gestaltet Schiller nicht nur eigene dramentheoretische Postulate poetisch aus. Außerdem greift er auf die stoische Lehre zurück, nach der die Ataraxie, die Unerschütterlichkeit der Seele, den Menschen dazu befähigt, Schicksalsschlägen mit constantia zu begegnen und sogar die Todesfurcht zu besiegen.[54] In seinen *Epistulae morales* erklärt Seneca: »Egregia res est mortem condiscere«.[55] Und er konkretisiert sein Autonomie-Konzept, demzufolge der Tod sogar als Befreiung zu verstehen ist, durch die Vorstellung, so könne der Mensch der Gefangenschaft entkommen.[56] Ähnlich argumentiert Schiller in seiner Abhandlung *Über das Erhabene*: Der Mensch sei imstande, sich »der drückenden Gefangenschaft des physischen Lebens« durch die Überlegenheit seiner Ideen zu entziehen (Bd. 8, S. 832). In seiner Schrift *Über das Pathetische* rekurriert er bezeichnenderweise auf Senecas Maxime ›fortunae resistere‹, auf die Vorstellung einer »Seelenstärke«, die den Widerstand gegen das Schicksal erleichtert: »Ein tapfrer Geist, im Kampf mit der Widerwärtigkeit, sagt Seneka [sic], ist ein anziehendes Schauspiel selbst für die Götter« (Bd. 8, S. 440). Die Zielsetzung, negative Erfahrungen wie Schmerz und Todesfurcht souverän zu bewältigen, entspricht Senecas Ideal. Schiller verbindet es mit dem Kantischen Autonomiepostulat, das Grundprinzipien der Aufklärung folgt.

Rückblickend läßt sich festhalten, daß Schiller mit der wirkungsästhetisch reflektierten Affektregie des Trauerspiels *Maria Stuart* eine ethische

[53] Cicero konstatiert, dem Weisen sei sowohl Neid als auch Mitleid fremd. Vgl. Tusc. III,21: »non cadit autem invidere in sapientem; ergo ne misereri quidem. […] abest ergo a sapiente aegritudo.« In Tusc. IV,59 empfiehlt Cicero Heilmethoden gegen verschiedene Arten von Leidenschaften oder Kummer, auch gegen das Mitleid (»alia est enim lugenti, alia miseranti aut invidenti adhibenda medicina«). Auch Seneca formuliert Vorbehalte gegenüber dem Mitleid; vgl. De tranquillitate animi XV,5: »alienis malis torqueri aeterna miseria est« (»sich von fremdem Unglück quälen zu lassen, ist endloses Elend«). Vgl. auch XVI,4.

[54] Dafür finden sich in der stoischen Tradition zahlreiche Belege. Cicero setzt sich vor allem im ersten Buch seiner *Tusculanen* intensiv mit der Problematik der Todesfurcht auseinander. Seneca empfiehlt geradezu die Verachtung des Todes (Epist. 36,8 und 78,5: »contemne mortem«). In Epist. 45,9 würdigt er das naturgemäße Leben eines Menschen, der unerschütterlich, unerschrocken ist (»inconcussus, intrepidus«), so daß die Geschosse des Schicksals an ihm abprallen.

[55] Seneca, Epist. 26,9: »Eine großartige Sache ist es, den Tod zu lernen.«

[56] Seneca, Epist. 26,10: »Qui mori didicit, servire *de*didicit: supra omnem potentiam est, certe extra omnem. Quid ad illum carcer et custodia et claustra? Liberum ostium habet« (»Wer es gelernt hat, zu sterben, hat es verlernt, Sklave zu sein: er steht über aller Macht, gewiß außerhalb aller Macht. Was [vermögen] Kerker, Gefangenschaft und Riegel gegen ihn? Er hat einen freien Ausweg«).

Intention verfolgt. Sie zeigt auch, in welchem Maße die dramentheoretische Programmatik hier in die poetische Praxis hineinwirkt. Die ästhetischen Konzepte seiner Abhandlung *Über das Pathetische* setzt Schiller in Szene, indem er die für den Tragödiendichter obligatorische »Darstellung des Leidens« (Bd. 8, S. 423) konsequent an seiner Protagonistin Maria Stuart vorführt: durch die Gefangenschaft der schottischen Königin ebenso wie durch ihre Todesfurcht.

Auch die dramatische Inszenierung »des moralischen Widerstandes gegen das Leiden« (Bd. 8, S. 426) ist in diesem Trauerspiel paradigmatisch verwirklicht. In der Schlußpartie gelingt es Maria Stuart, »Preis zu geben mit Würde«, was sie »nicht retten kann« (Bd. 8, S. 836). So entspricht ihr Verhalten der stoischen Auffassung, es sei am besten, sich mit schicksalhaften Umständen zu arrangieren (»Optimum est pati quod emendare non possis«).[57] Laut Schiller kann der Mensch eine der Würde des animal rationale entsprechende »Autonomie« seiner »Willensbestimmungen« (Bd. 8, S. 437) auch angesichts drohender Gewalt aufrechterhalten: entweder dadurch, daß er sich die Herrschaft über die psychophysische Natur erkämpft, oder dadurch, daß er die Gewalt, die er »erleiden muß«, akzeptiert und sich ihr »freiwillig [zu] unterwerfen« beschließt (Bd. 8, S. 823). Letzteres trifft auf Maria Stuart zu, die im fünften Akt des Dramas die Sphäre des Erhabenen erreicht.[58]

Schiller beschreibt das »Gefühl des Erhabenen« als ein durch divergierende Einstellungen zu ein und derselben Situation bedingtes »gemischtes Gefühl« (Bd. 8, S. 826). Durch diese Empfindung werde dem Menschen bewußt, daß er »ein selbstständiges Prinzipium« in sich hat, »welches von allen sinnlichen Rührungen unabhängig ist« (Bd. 8, S. 827).[59] Die schon

[57] Seneca, Epist. 107,9. Analog: De tranquillitate animi XIV,1.

[58] Mit dieser Konstellation läßt sich gegen eine These Alts argumentieren, der in Maria Stuart »kein Exempel für den erhabenen Widerstand gegen eine äußere Zwangslage« zu sehen vermag und die Auffassung vertritt, daß sie sich in Schillers Drama »nicht als erhabener Charakter im Kampf mit den Widrigkeiten des Lebens, sondern als schöne Seele profiliert«, die am Ende einer »symbolischen Verherrlichung« entgegengeht. Vgl. Peter-André Alt (Anm. 2), Bd. 2, S. 506-508.

[59] Zu diesem »idealistischen Schwung des Gemüts« vermag sich der Mensch – gemäß Schillers Schrift *Über das Erhabene* – zu entwickeln, wenn »in seiner sinnlich vernünftigen, d.h. menschlichen Natur eine *ästhetische* Tendenz dazu vorhanden ist« (Bd. 8, S. 824). Der Übermacht der Natur oder den nicht zu bewältigenden Zwängen sozialer Gewaltverhältnisse kann der Mensch entgehen, wenn er zu einer »Läuterung seiner Gefühle« fähig ist; dazu benötigt er »eine größere Klarheit des Denkens und eine höhere Energie des Willens«, als ihm normalerweise zu Gebote steht (Bd. 8, S. 824). Vgl. dazu ergänzend die Schrift *Vom Erhabenen* (Bd. 8, S. 403), in deren Schlußteil Schiller auch auf das Pathetischerhabene eingeht (Bd. 8, S. 418-422).

von Kant in der *Kritik der Urteilskraft* beschriebene fundamentale Ambivalenz im Bewußtsein des Subjekts übernimmt Schiller wenige Jahre später für seine dramentheoretischen Schriften.[60] Das Ethos des Erhabenen korreliert er mit der moralischen »Resignation in die Notwendigkeit« und mit einer religiösen »Ergebung in den göttlichen Ratschluß« (Bd. 8, S. 824). Beides ist auch für Maria Stuart relevant. Auf paradigmatische Weise repräsentiert sie Schillers Auffassung, das Erhabene reiße den »gefesselten Geist« »plötzlich und durch eine Erschütterung« aus sinnlichen Verstrikkungen und ermögliche ihm dadurch »ein Gefühl seiner Würde« (Bd. 8, S. 830). Denn Maria Stuarts mentale Veränderung wird im letzten Akt des Dramas als innerer Aufschwung charakterisiert, der sich »Mit Einem Mal, schnell augenblicklich« vollzieht (V/1, v. 3403).

Auch die Vorstellung, daß der Mensch durch Leiden »eine übertretene Pflicht moralisch *büßt*« (Bd. 8, S. 441) und dadurch zum »Erhabenen der Handlung« gelangt, hat Schiller in seinem Trauerspiel realisiert: Im Beichtgespräch, das Melvil mit Maria Stuart führt, stellt sich heraus, daß man die Todesstrafe wegen Hochverrats zu Unrecht über sie verhängt hat. Auf Melvils Frage: »So steigst du, überzeugt|Von deiner Unschuld, auf das Blutgerüste?« antwortet sie, auf ihre Verwicklung in den Gattenmord anspielend: »Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod|Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen« (V/7, v. 3733-3736). Vom »ganz ver-

[60] Schillers Schrift *Vom Erhabenen* (Bd. 8, S. 395-422) trägt sogar den Untertitel *Zur weitern Ausführung einiger Kantischer Ideen*; die Terminologie Kants, der zwischen dem Mathematisch-Erhabenen und dem Dynamisch-Erhabenen differenziert, ersetzt Schiller durch die Unterscheidung zwischen dem Theoretisch-Erhabenen und dem Praktisch-Erhabenen (Bd. 8, S. 396). Kant stellt in seiner *Kritik der Urteilskraft* von 1790 das Naturerhabene in den Vordergrund und thematisiert die Dichtkunst nur en passant. Eine Theorie der Tragödie als des Kunsterhabenen par excellence, die bei Kant noch fehlt, arbeiten Schiller und Schopenhauer mit jeweils spezifischer Schwerpunktsetzung aus. Sie übernehmen aus Kants Theorie über das Gefühl des Erhabenen die Ambivalenz des erhabenen Bewußtseins und transponieren sie in ihre Konzepte des Tragischen. Dabei zeichnen sich in mehrfacher Hinsicht Analogien zwischen Schiller und Schopenhauer ab: Beide exponieren den Willen als zentrale Instanz (wenngleich mit unterschiedlichen Implikationen), beide erblicken in der naturalen Wirklichkeit und im historischen Prozeß ein konfliktträchtiges Chaos, und beide stellen die Relation von Leiden und Mitleid ins Zentrum ihrer Überlegungen. Im Unterschied zu Schillers dualistischem Konzept von Sinnlichkeit und Vernunft, von Natur und Freiheit, das den Prämissen von Kants Transzendentalphilosophie folgt, propagiert Schopenhauer in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* allerdings einen monistischen Voluntarismus. Und aus der Universalität des Leidens leitet er im Rahmen seiner pessimistischen Willensmetaphysik Konsequenzen ab, die sich von Schillers Konzept fundamental unterscheiden. – Vgl. dazu Barbara Neymeyr, Ethische Aspekte einer Ästhetik des Tragisch-Erhabenen. Zur Dramentheorie Schillers und Schopenhauers, in: Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling), hrsg. v. Lore Hühn, Würzburg 2006 (Studien zur Phänomenologie und praktischen Philosophie, Bd. 1), S. 265-280.

werflichen und dem vollkommenen« Verhalten gleichermaßen weit entfernt, entspricht die Figur Maria Stuart der mit Aristoteles' und Lessings Dramentheorie übereinstimmenden Auffassung Schillers, der »tragische Dichter« solle »den gemischten Charakteren den Vorzug« geben (Bd. 8, S. 273).[61] Am Ende vermag sich die schottische Königin aus ihrer Schuldverfallenheit und aus ihrer Leidenssituation zu lösen. So kann sie sich über alle irdischen Verstrickungen erheben und eine innere Autonomie gewinnen, die sie in die Sphäre des Erhabenen entrückt.

Die durch Befreiung von Emotionen und Zwängen aller Art gewonnene Souveränität entspricht allerdings nicht nur der stoischen Philosophie der Affektüberwindung. Im letzten Akt des Trauerspiels verbindet Schiller das Ethos der Ataraxie und Autarkie auch mit einer religiösen Aura, die er opernhaft inszeniert. Darauf reagierten schon manche Zeitgenossen mit

[61] Dieses Konzept Schillers entspricht Lessings Postulat des mittleren Charakters im 74. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*, das den Prämissen der Aristotelischen *Poetik* folgt: Laut Aristoteles (Poetik, 13) soll in der Tragödie jemand ins Unglück geraten, der dem Zuschauer ähnlich ist, und zwar durch einen Fehler (hamartia). Im Anschluß an die Aristotelische *Poetik* postuliert Lessing einen Charakter, der »unsers gleichen« (ebd. [vgl. Anm. 41], S. 576), ja der »mit uns von gleichem Schrot und Korne« ist (ebd., S. 580-581). Nachweislich setzte sich Schiller während der Konzeption seines Trauerspiels *Maria Stuart* intensiv mit Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* und mit der antiken Tragödie auseinander. Das dokumentiert z.B. ein auf den 4. Juni 1799 datierter Brief Schillers an Goethe, in dem er die Klarheit und Urteilsschärfe Lessings außerordentlich positiv bewertet. Vgl. dazu Christian Grawe, Friedrich Schiller. Maria Stuart. Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart 1999, S. 100-101. – Im Hinblick auf die Stoizismus-Rezeption sind allerdings gravierende Differenzen zwischen Schiller und Lessing festzustellen: Während Schiller in seinen ästhetischen Schriften stoische Ideale adaptiert und sie auch konkret in seinem Drama *Maria Stuart* verwirklicht, erklärt Lessing in seiner Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, stoische Affektbeherrschung sei auf der Bühne wirkungsästhetisch kontraproduktiv: »Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessierende Gegenstand äußert« (Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: Gotthold Ephraim Lessing, Werke, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, 8 Bde, München 1970-79; Bd. 6: Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften, hrsg. v. Albert von Schirnding, München 1974, S. 7-187, hier S. 16.). Für »untheatralisch« hält Lessing das stoische Ethos, weil es bei einer Drameninszenierung empathische Reaktionen des Zuschauers eher blockiert als fördert. Das Mitleid der Rezipienten entspricht jeweils der Intensität des Leidens, das die Schauspieler auf der Bühne darstellen. – Vgl. auch Barners instruktive Darlegungen zu Lessings *Laokoon* in: Wilfried Barner, Gunter Grimm, Helmuth Kiesel, Martin Kramer, Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, 4. Aufl., München 1981, S. 229-238. Zu Lessings Vorbehalt gegenüber einer stoischen Grundierung des Dramas vgl. Wilfried Barner, Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas, München 1973. S. 86-87. Vgl. im Anhang Lessings Frühschrift *Von den lateinischen Trauerspielen welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind* aus dem Jahre 1754; hier postuliert Lessing »starke Schilderungen von Leidenschaften […] in den Trauerspielen«, die entsprechende Emotionen auch im Zuschauer erregen sollen (S. 121).

Befremden.[62] Durch die Synthese von stoischer Haltung, Kantischem Freiheitsideal und katholischer Religiosität erreicht Schiller am Ende des Dramas eine ästhetische Intensivierung, die sein Konzept des Erhabenen noch potenziert. Vor allem findet die Souveränität, die Maria vor ihrer Hinrichtung gewinnt, in der majestätischen Würde ihres Auftretens Ausdruck. Ein dramaturgisch wohlkalkuliertes Schlußtableau kontrastiert Marias Katharsis mit Elisabeths Schuldverfallenheit.

Den Antagonismus zwischen den Königinnen gestaltet Schiller im Verlauf des Trauerspiels sukzessive um, bis es am Ende sogar zu einer Inversion der Asymmetrie zwischen der gefangenen Maria und der mächtigen Königin Elisabeth kommt. Obwohl das Todesurteil, das Maria Stuart von Anfang an drohte, im fünften Akt tatsächlich vollstreckt wird, schreibt Schiller am Schluß gerade ihr die souveräne Position zu. Im Unterschied zu Elisabeth, die nur mit Mühe die Contenance zu wahren vermag, als sie nach der Hinrichtung der Rivalin isoliert zurückbleibt (V/11, V/15), agiert die seelisch gereifte Maria, die nun zu stoischer Affektkontrolle fähig ist, in einem von Sympathie und Mitgefühl bestimmten sozialen Umfeld. Schiller arbeitet diesen Kontrast psychologisch differenziert heraus. Seiner Vorliebe für Antithesen in den ästhetischen Schriften entspricht die Tendenz, in den Dramen polare Konstellationen zu schaffen: So grenzt er die stoische Ruhe der schottischen Königin vor ihrer Hinrichtung deutlich von der emotionalen Erschütterung ihrer Gefolgsleute ab.

Nachdem Maria Stuart einen tiefreichenden Entwicklungsprozeß durchlaufen hat,[63] erhebt Schiller den Begriff ›Freiheit‹ sogar zum Zentralbegriff des Monologs, den sie in der Szene V/6 vor ihrem Gang zur Hinrichtung spricht. So entsteht ein symptomatischer Kontrast zu der Un-

[62] Vgl. dazu den Kommentar in FA, Bd. 5, S. 560-563, der eine Rezension der Erstausgabe von 1801 zitiert. Auch Goethe kritisiert den »kühne[n] Gedanke[n] eine Kommunion aufs Theater zu bringen«; vgl. dazu den Kommentar in FA, Bd. 5, S. 572. Körner hingegen sieht keinen Grund, »religiose Gegenstände vom Gebiete der dramatischen Kunst auszuschließen« (FA, Bd. 5, S. 573). – Port deutet Schillers Rückgriff auf »die geballte Suggestivität katholischer Bildrhetorik« als Versuch, diese Tradition mit seinem »idealistischen Pathoskonzept« zu verbinden und »als Theatralitäts-Verstärker einzusetzen.« Vgl. Ulrich Port (Anm. 23), S. 151, 156.

[63] Guthke geht der Frage nach, ob man Marias ›Wandlung‹ als »Prozeß« oder als »einen plötzlichen, erleuchtungsartigen Durchbruch« zu verstehen hat – analog zur »plötzliche[n]« »Aufhebung alles sinnlichen Interesse[s]«, wie sie Schiller in seiner Schrift *Über das Erhabene* thematisiert. Durch eine Analyse des fünften Aktes gelangt Guthke zu der Auffassung, Maria erscheine an mehreren Stellen als Gewandelte. Allerdings seien ihre »Aufschwünge« von »fragiler Natur«; so werde die stete Gefahr des »Rückfalls« bewußt gehalten, die selbst dem »edelsten« Menschen drohe (Karl S. Guthke, Maria Stuart. Drama der inneren Handlung und Doppeltragödie, in: Schiller-Handbuch, hrsg. v. Helmut Koopmann, Stuttgart 1998, S. 415-441, hier S. 428, 439f.).

freiheit, die Elisabeth zuvor in ihrem Entscheidungsmonolog beklagt hat (IV/10).[64] Während sie sich inmitten ihrer Untergebenen von der Meinung anderer abhängig, also heteronom fühlt, gewinnt die schottische Königin am Ende Autonomie und souveräne Gelassenheit. Ihre Freiheit hat absoluten Charakter. Denn Maria Stuart löst sich nun innerlich aus allen Zwängen, denen sie vor allem durch ihre Gefangenschaft, aber auch durch ihre sinnliche Konstitution unterworfen war. Im Sinne stoischer Affektkontrolle vermag sie ihre emotionalen Turbulenzen angesichts des ihr drohenden Schicksals zu überwinden. Obwohl sie sich einer feindlichen Macht ausgeliefert weiß, verwirklicht sie »die Autonomie« ihrer »Willensbestimmungen« (Bd. 8, S. 437), die Schiller analog zur stoischen Philosophie in seiner Schrift *Über das Pathetische* postuliert.

Der letzte Akt des Trauerspiels weist eine besondere Affinität zu der stoisch grundierten Dramentheorie Schillers auf. In seiner Schrift *Über das Pathetische* konstatiert er, die Poesie könne den Menschen »zum Helden […] erziehn« und ihn »zu allem, was er sein soll, […] mit Stärke ausrüsten« (Bd. 8, S. 449). Als bloß imaginiertes »künstliches Unglück« eigne sich das »Pathetische« dazu, eine Haltung einzuüben, die es ermöglicht, auch reales Leiden in erhabener Souveränität zu bewältigen (Bd. 8, S. 837).[65] Dazu sei es notwendig, »der Macht der Natur zu widerstehen«, indem man ihr »durch eine freie Aufhebung alles sinnlichen Interesse[s]« zuvorkomme (Bd. 8, S. 836).

Auf paradigmatische Weise entspricht Schillers Trauerspiel *Maria Stuart* seiner Ästhetik. In der Konfrontation der Königinnen demonstriert er seine Überzeugung, »die tragische Kunst« mache uns mit gefährlichen Konstellationen vertraut: durch »die pathetischen Gemälde der mit dem

[64] Vor dem Hintergrund von Schillers These »der Mensch ist das Wesen, welches will« (Bd. 8, S. 822) gewinnt Shrewsburys Appell an Elisabeth »Sobald du willst, in jedem Augenblick|Kannst du erproben, daß dein Wille frei ist« (II/3, v. 1332-1333), besonderes Gewicht. Indem Elisabeth vorgibt, durch die politischen Umstände determiniert zu sein, negiert sie für ihre Person gerade das, was Schiller als das »Prärogativ« des Menschen postuliert: die Freiheit des Willens. Vgl. auch Bd. 8, S. 823: »Die Kultur soll den Menschen in Freiheit setzen und ihm dazu behülflich sein, seinen ganzen Begriff zu erfüllen […], seinen Willen zu behaupten«.

[65] Schiller argumentiert hier mit einer Surrogatfunktion des Ästhetischen: »Das Pathetische ist ein künstliches Unglück«, das »uns in voller Rüstung« findet, während »das wahre Unglück […] uns oft wehrlos« macht (Bd. 8, S. 837). Von entscheidender Bedeutung ist also ein Trainingseffekt, der sich im Umgang mit imaginiertem Unglück einstellt. Durch Antizipation realen Leidens können auf diese Weise autotherapeutische Verhaltensweisen für den Ernstfall erarbeitet werden. Nach Schillers idealistischer Vorstellung lernt der Mensch durch die mentale Auseinandersetzung mit künstlichen Katastrophen sogar das reale Unglück »als ein künstliches zu behandeln, und, der höchste Schwung der Menschennatur! das wirkliche Leiden in eine erhabene Rührung aufzulösen« (Bd. 8, S. 837).

Schicksal <ringenden> Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, […] der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld« (Bd. 8, S. 838). Indem »die tragische Kunst« auf historische Beispiele zurückgreift und sie ästhetisch gestaltet (Bd. 8, S. 838), verfolgt sie den ethischen Zweck, die Leser oder Zuschauer auf die Bewältigung ähnlicher Situationen in ihrer eigenen Lebenswirklichkeit vorzubereiten. Dieses Konzept stimmt mit den Dramentheorien überein, die Katharsis als stoisches Abhärtungsprogramm verstehen. Bereits Marc Aurel betont, die Einführung der Tragödien habe ursprünglich dem Zweck gedient, an die im Leben möglichen Unglücksfälle zu erinnern und den Menschen bewußt zu machen, daß ihnen die Ereignisse, die sie im Theater miterleben, auf dem großen Welttheater nicht unerträglich erscheinen sollen.[66] Auch Seneca empfiehlt in den *Epistulae morales* eine solche mentale Vorbereitung auf den schicksalhaften Ernstfall.[67]

Indem der Dramatiker die Leidenserfahrungen seiner Figuren vor dem geschichtlichen Horizont gestaltet, schafft er einen spezifischen Zusammenhang zwischen Lebensrealität und tragischer Fiktion, allerdings ohne dabei den »*poetischen* Zweck« der »historische[n] Wahrheit« unterzuordnen (Bd. 8, S. 272), wie Schiller mit einer Anspielung auf die Aristotelische *Poetik* feststellt.[68] Seine von ethischem Anspruch und wirkungsästhetischen Kriterien bestimmte Dramaturgie zielt auf die Einsicht, daß Autonomie nur in der Auseinandersetzung mit naturalen Impulsen und geschichtlichen Verstrickungen zu erringen sei. Dieses Konzept ist durch stoische und aufklärerische Freiheitsvorstellungen grundiert.

Schiller hat das Trauerspiel *Maria Stuart* analog zu seinen moralphilosophischen und anthropologischen Theorien gestaltet, ihm zugleich aber eine ästhetische Intention eingeschrieben, die einen Kontrast zum Duktus der zuvor entstandenen *Wallenstein*-Trilogie schafft. Nachdem die Buchausgabe des *Wallenstein* erschienen war, sprach Hegel prägnant von einem »schweigenden und tauben, toten Schicksal«, das dem Leser nur noch ein

[66] Vgl. Marc Aurel, Selbstbetrachtungen XI, 6. – Neben Cicero und Seneca gehörte auch Marc Aurel zu den antiken Autoren, deren Lektüre während Schillers Ausbildung an der Karlsschule üblich war (vgl. im Anschluß an Riedel auch Peter-André Alt [Anm. 2], Bd. 1: S. 113).

[67] Seneca, Epist. 18,8: »Exerceamur ad palum et, ne inparatos fortuna deprehendat, fiat nobis paupertas familiaris« (»Üben wir uns am Pappkameraden, und damit uns das Schicksal nicht unvorbereitet überrasche, werde uns die Armut vertraut«). Armut kann man hier als pars pro toto für Entbehrungen und Leiden aller Art verstehen.

[68] Aristoteles grenzt in Abschnitt 9 seiner *Poetik* die Aufgabe des Dichters von der des Historikers ab; er hält die Dichtung für ›philosophischer‹ als die Geschichtsschreibung. Denn sie rede vom Allgemeinen, nicht vom Besonderen, und zwar von dem, was möglich wäre, nicht bloß von dem, was faktisch einmal geschehen ist.

»trauriges Verstummen« lasse.[69] Am stärksten tritt die Gegensätzlichkeit der beiden Dramen in den Schlußpartien hervor: Wallenstein wird im Schlaf ermordet, Maria Stuart akzeptiert ihre Hinrichtung bewußt, und zwar mit einer stoischen Haltung, die zugleich Schillers Ästhetik des Erhabenen entspricht.

Im Hinblick auf die Unterschiedlichkeit der Dramen ist ein Brief aufschlußreich, in dem Schiller seine literarischen Absichten reflektiert. Zu Beginn der Arbeit am *Wallenstein* schrieb er am 21. März 1796 an Wilhelm von Humboldt: »Vordem habe ich wie im Posa und Carlos die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität zu ersetzen gesucht, hier im Wallenstein will ich es probieren, und durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealitaet (die sentimentalische nehmlich) entschädigen«.[70] Im Prozeß dramatischen Experimentierens markiert *Maria Stuart* das Stadium, in dem Schiller diese prinzipielle Opposition auflöst. Nun versucht er zwischen den Dimensionen des Realen und des Idealen zu vermitteln, indem er die leidensvolle Wirklichkeit seiner Protagonistin inszeniert, um sie am Ende in ein stoisch-erhabenes Ethos zu überführen: als Ausdruck einer spezifischen Idealität.

[69] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke in zwanzig Bänden, Bd. 1, Frühe Schriften, Frankfurt/M. 1971, S. 618.

[70] Dieses Dokument findet sich im zweiten Briefband der FA, Bd. 12, S. 161.

TORSTEN HOFFMANN

»NEHMT SPITZHACKEN UND HAMMER!«

Funktionen und intermediale Implikationen von Bildzerstörungen bei Friedrich Schiller, Heinrich von Kleist, Wilhelm Busch, Georg Heym und Botho Strauß*

Die Geschichte der Bildzerstörung, so konstatiert der Kunsthistoriker Martin Warnke in der Einleitung zu einem Sammelband über *Die Zerstörung des Kunstwerks*, sei mit dem Ende des 18. Jahrhunderts im wesentlichen abgeschlossen.[1] Wenn gleichwohl auch nach 1800 Bilder zerstört würden, handele es sich in der Regel um von pathologischen Einzeltätern verübte Anachronismen, die zwar aus psychologischer Perspektive interessant, kunstgeschichtlich aber zu vernachlässigen seien.

Diese These ist angesichts der zahlreichen und unterschiedlich motivierten Kunstschändungen des 20. Jahrhunderts in der Kunstwissenschaft durchaus umstritten[2] – in bezug auf die *Literatur*geschichte der Bildzerstörung gilt sie sicher nicht. Vielmehr läßt sich hier genau das Gegenteil behaupten: Als literarisches Motiv gelangt die Bildzerstörung erst ab 1800 zu größerer Bedeutung.[3] Gerade weil sie seit dem 18. Jahrhundert nicht

* Erweiterte Fassung eines Vortrags im neugermanistischen Kolloquium an der Universität Göttingen im April 2006.

[1] Martin Warnke, Bilderstürme, in: Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, hrsg. v. Martin Warnke, München 1973, S. 7-13. Seitdem die Kunst keine »herrschaftlichen Sonderinteressen« mehr vertrete, sondern sich im Laufe des 18. Jahrhunderts die Vorstellung einer autonomen Ästhetik etabliert habe, enthält nach Warnkes These jede Zerstörung von Bildern »das Stigma der Kulturbarbarei« (ebd., S. 12).

[2] Zumindest in ihrer Absolutheit in Zweifel gezogen wird Warnkes These u.a. von Dario Gamboni, Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert, Köln 1998, S. 52. Gamboni betont in diesem Zusammenhang, daß seit den nationalsozialistischen Kampagnen gegen die moderne Kunst Angriffe auf die (moderne) Kunst »generell einen anonymen und verstohlenen Charakter« annähmen – was allerdings nicht bedeute, daß Kunstwerke seitdem nicht mehr zerstört worden seien (ebd., S. 51). Außerdem liefert Gamboni Beispiele, bei denen die Kunstzerstörung selbst zum Kunstwerk avanciert (mehr dazu unten).

[3] Von Bildern ist im folgenden durchgängig in einem nicht-metaphorischen Sinn die Rede – also allein in bezug auf gegenständliche Bilder (insbesondere Gemälde), nicht auf sprachliche oder mentale Bilder. Den neutralen Begriff ›Bildzerstörung‹ ziehe ich dem nicht auf Kunstwerke beschränkten ›Vandalismus‹ und den historisch geprägten Begriffen ›Bilder-

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-013 | CC BY-NC-ND 4.0

mehr automatisch mit religiösen oder politischen Diskursen assoziiert wird, ist ihre Verwendung in fiktiven Kontexten flexibler geworden und hat damit produktionsästhetisch an Attraktivität gewonnen. Deutlich wird dieser Wandel an zwei Texten, die in der von Warnke zur Schwellenzeit erklärten Wende zum 19. Jahrhundert entstanden sind: an Friedrich Schillers Abhandlung *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* von 1788 und an Heinrich von Kleists Novelle *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende* (1810/11). Beide Texte beziehen sich auf den reformatorischen Bildersturm des 16. Jahrhunderts und zeigen insofern einen freien Umgang mit dem Material, als sie es für moralisch (Schiller) bzw. ästhetisch (Kleist) motivierte Fiktionalisierungen nutzen – wobei sich Kleist paradoxerweise in vielerlei Hinsicht genauer an die historischen Abläufe hält als Schiller in seiner geschichtswissenschaftlichen Studie. Unbekümmert um faktuale Hintergründe, dafür eng an Leitmotive aus den anderen im Folgenden untersuchten Texten angebunden ist Wilhelm Buschs 1867 veröffentlichte Bildergeschichte *Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik*: Bei Busch findet sich die Kombination der Bildzerstörung sowohl mit einem intermedialen Konflikt (hier: Musik vs. bildende Kunst) als auch mit Geschlechterkonnotationen. Daß die Bildzerstörung auch als Form der Bildaneignung verstanden werden kann, zeigen Georg Heyms 1911 verfaßte Novelle *Der Dieb* über den Raub und die Vernichtung der *Mona Lisa*, sowie das Kapitel *Die Geschichte der Almut* aus Botho Strauß' Roman *Der junge Mann* von 1984: bei Heym, indem das angegriffene Bild zum Liebesobjekt ernannt, bei Strauß, indem das Bildattentat zur gelingenden Bildrezeption umgedeutet wird.[4]

Gemeinsam ist den ›literarischen‹ Bildzerstörungen, daß es sich bei ihnen nicht nur um ein spektakuläres Ereignis im Handlungsverlauf des Tex-

sturm‹ oder ›Ikonoklasmus‹ vor, die sich ursprünglich nur auf die Zerstörung religiöser Kunst beziehen; zur Begrifflichkeit vgl. Pickshaus, Kunstzerstörer. Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 11; Gamboni (Anm. 2), S. 17-20.

[4] Die fünf Werke werden mit Siglen zitiert, die den Anfangsbuchstaben des Autornachnamens entsprechen. Verwendet werden folgende Ausgaben: Friedrich Schiller, Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung, in: ders., Werke und Briefe, Bd. 6, Historische Schriften und Erzählungen I, hrsg. v. Otto Dann, Frankfurt/M. 2000, S. 35-373; Heinrich von Kleist, Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (Eine Legende), in: ders., Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. 3, hrsg. v. Klaus Müller-Salget, Frankfurt/M. 1990, S. 287-313; Wilhelm Busch, Die feindlichen Nachbarn, in: ders., Die Bildergeschichten. Historisch-kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Herwig Guratzsch, Hans Joachim Neyer, Bd. 1, Hannover 2002, Sp. 470-475; Georg Heym, Der Dieb, in: ders., Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe, Bd. 2, hrsg. v. Karl Ludwig Schneider, Hamburg, München 1962, S. 72-97; Botho Strauß, Der junge Mann, München, Wien 1987, S. 250-292.

tes handelt, sondern auch um ein Aufeinandertreffen zweier Medien, aus dem das beschädigte Bild zumindest auf den ersten Blick als Verlierer hervorgeht. Für die Literaturwissenschaft ist die Bildzerstörung deshalb in doppelter Hinsicht von Interesse: zum einen motivgeschichtlich, zum anderen als ein intermediales Phänomen. Für die folgenden Ausführungen ergeben sich daraus zwei Fragekomplexe. Aus motivgeschichtlicher Perspektive ist zu untersuchen, in welche Kontexte der Angriff auf Bilder in den fünf Texten eingebettet ist, wie er motiviert und inszeniert wird; das intermediale Erkenntnisinteresse bezieht sich darauf, wie das Fremdmedium ›Bild‹ in den einzelnen Texten versprachlicht wird und inwiefern in der Bildzerstörung eine Indifferenz, eine Allianz oder eine Konkurrenz zwischen den beteiligten Medien bzw. Künsten zum Ausdruck kommt.[5] Einen Vollständigkeitsanspruch in bezug auf ›literarische‹ Bildzerstörungen verfolgt diese Untersuchung nicht,[6] vielmehr soll der literaturwissenschaftlichen Intermedialitätsforschung der Zugang zu einem Feld geöffnet werden, auf dem sich bisher fast ausschließlich Kunsthistoriker bewegen.

BILDERSTURM UND PÖBELSEELE: FRIEDRICH SCHILLER

Einen frühen Beleg für Warnkes These, daß Bildzerstörungen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts als »Kulturbarbarei«[7] stigmatisiert würden, findet man in Friedrich Schillers erster umfangreicher historischer Abhandlung, der *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* von 1788, die ihren Verfasser trotz des umständlichen Titels auf einen Schlag als Historiker populär machte und ihm schon im März 1789 eine außerordentliche Professur in Jena einbrachte. Schiller widmet sich dem reformatorischen Bildersturm des 16. Jahrhunderts in einem in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerten Kapitel. Wie in kaum

[5] Zwischen ›Medien‹ und ›Künsten‹ differenziere ich an dieser Stelle, da sich die Texte zwar primär auf Kunstwerke beziehen, aber auch nicht-ästhetische Medien eine Rolle spielen (etwa Briefe oder religiöse Texte). Für intermediale Untersuchungen bietet sich prinzipiell ein Medienbegriff an, bei dem ›Medium‹ nicht im Sinn eines »technisch-materiell definierten Übertragungskanals von Informationen« verstanden wird, sondern als ein »konventionell als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv« (Werner Wolf, zit. nach Irina O. Rajewsky, Intermedialität, Tübingen, Basel 2002, S. 7). Da in den analysierten Texten nur die Basis-Medien Bild, Text und Ton in Erscheinung treten, kann auf eine genauere Definition des Medienbegriffs verzichtet werden.

[6] So wurde auf Texte, die für die intermediale Fragestellung kaum ergiebig sind (etwa Conrad Ferdinand Meyers Gedicht *Die Bilderstürmer*) ebenso verzichtet wie auf Beispiele, in denen Künstler ihre eigenen Werke zerstören (z.B. in Ernst Tollers Drama *Die Wandlung*).

[7] Warnke, Bilderstürme (Anm. 1), S. 12.

einem anderen Teil seiner Studie zeigt sich dort, »wie stark der Moralist den der Objektivität verpflichteten Historiker überwinden konnte«.[8] Schiller, der den Widerstand der Niederländer gegen die spanischen Besatzer in seiner Einleitung als einen beispielhaften Freiheitskampf der »bedrängte[n] Menschheit um ihre edelsten Rechte« (Sch, S. 41) gut heißt, sich ansonsten aber mit Bewertungen zurückhält, verurteilt den Bildersturm auf das entschiedenste: Hier handele es sich um eine »verdammliche Tat« (Sch, S. 268), eine »offenbare[] Schandtat [...], die nicht sowohl eine abgesonderte Religionspartei kränkte, als vielmehr alle Achtung für Religion überhaupt und alle Sittlichkeit mit Füßen trat, und die nur in dem schlammichten Schoß einer verworfenen Pöbelseele empfangen werden konnte« (Sch, S. 266f.).

Vergleicht man diese Einschätzung mit anderen historiographischen Beschreibungen des Bildersturms aus dem 18. Jahrhundert, fallen zwei Besonderheiten auf: Zum einen kommt es Schiller gegen den *mainstream* zeitgenössischer Studien auf den Nachweis an, daß die Bildzerstörungen unmöglich die »Frucht eines überlegten Planes« gewesen sein können – »zu ungeheuer« sei diese Tat, um nicht »die Geburt *des* Augenblicks gewesen zu sein, in welchem sie ans Licht trat« (Sch, S. 266f.). Zum anderen ist Schiller sorgfältig bemüht, das Bürgertum aus der Bilderstürmerei herauszuhalten. Als einzige Beteiligte der vermeintlich spontanen Aktionen identifiziert Schiller eine »rohe zahlreiche Menge, zusammengejagt aus dem untersten Pöbel, viehisch durch viehische Behandlung« (Sch, S. 267), eine »rasende Rotte von Handwerkern, Schiffern und Bauern, mit öffentlichen Dirnen, Bettlern und Raubgesindel untermischt« (Sch, S. 268). Der schillersche Bürger dagegen weiß nichts von den Umtrieben des Pöbels: Erst vom Lärm der Randalierer werden die ahnungslosen Bürger »aus dem ersten Schlafe geschreckt« und statt mit Hämmern und Äxten mit »ungewissem Entsetzen« über die »Schandtaten« ausgerüstet, ja schließlich sogar als Widerständler gegen das »rasende Gesindel« präsentiert, wenn sich die »reicheren Bürger« aus Angst vor Übergriffen auf ihre »Warengewölbe[] [...] bewaffnet vor ihren Haustüren« (Sch, S. 271) zeigen. Ostentativ grenzt Schiller den Bildersturm von den rational geplanten und seiner Ansicht nach moralisch legitimen Freiheitsbestrebungen des niederländischen Bürgertums ab.

Dem zeitgenössischen Forschungsstand entspricht Schiller damit nicht. So erscheinen zehn Jahre vor Schillers Text Studien, in denen die Namen von Bürgern und Honoratioren penibel aufgelistet werden, die Bilder-

[8] Jürgen Eder, Schiller als Historiker, in: Helmut Koopmann (Hrsg.), Schiller-Handbuch, Stuttgart 1998, S. 653-698, hier: S. 669.

stürme geplant und angestiftet haben.[9] Daß Schiller solche Darstellungen nicht zufällig übersehen, sondern bewußt ignoriert hat, zeigt am deutlichsten die Diskrepanz zwischen Schillers Ausführungen und der von Jan Wagenaar verfassten *Allgemeinen Geschichte der Vereinigten Niederlande*, die ab 1756 in deutscher Übersetzung erschienen und von Schiller ausgiebig benutzt worden ist: In der von Schiller in der Vorrede explizit hervorgehobenen Studie, die ihm »sehr wichtige Dienste« (Sch, S. 39) erwiesen habe, konnte er nachlesen, daß der »wüste Haufe […] durch Leute von größerem Ansehen dazu angehetzet«[10] und zumindest partiell auch in der Durchführung der Bilderstürme von ›reformierten Kirchendienern‹, ›Edelleuten‹ und ›Amtmännern‹ unterstützt und gebilligt worden sei.[11]

Da der Historiker Schiller insgesamt und insbesondere in seiner Studie zur niederländischen Geschichte ansonsten einen verläßlichen Umgang mit Quellen pflegt,[12] muß es gewichtige Gründe dafür gegeben haben, im Fall des Bildersturms von dieser Praxis so deutlich abzuweichen. Wahrscheinlich war Schiller vor allem darum besorgt, das allgemeine Ziel seiner Studie nicht zu unterlaufen: In der Einleitung stellt Schiller klar, daß es ihm mit seiner Schilderung des niederländischen Freiheitskampfes darauf ankomme, »dieses schöne Denkmal *bürgerlicher Stärke* vor der Welt aufzustellen […] und ein unverwerfliches Beispiel zu geben, was Menschen wagen dürfen für die gute Sache, und ausrichten mögen durch Vereinigung« (Sch, S. 41). Daß ein realistisch geschilderter und damit auch bürgerlicher Bildersturm seinen Zeitgenossen durchaus verwerflich vorgekommen, daß also die Beschreibung bürgerlicher Denkmalzertrümmerungen der Errichtung eines ›schönen Denkmals‹ für die ›gute Sache‹ kaum förderlich gewesen wäre, wird Schiller geahnt haben. Dazu kommt, daß der von Schiller propagierten »Vereinigung« exklusive Gleichheitsvorstellungen zugrunde liegen: Volksbewegungen, bei denen sich »plebejisch-kleinbürgerische Schichten in die ›edle‹ Sache mischen«,[13] stand Schiller grundsätzlich skeptisch gegen-

[9] Vgl. etwa L.G.F. Kerroux, Abregé de l'Histoire de la Hollande et des Provinces-Unies, Bd. 1, Leiden 1778, S. 134f.

[10] Jan Wagenaar, Allgemeine Geschichte der Vereinigten Niederlande, von den ältesten bis auf gegenwärtige Zeiten, aus den glaubwürdigsten Schriftstellern und bewährten Urkunden verfaßt, Bd. 3, Leipzig 1758, S. 82.

[11] Wagenaar liefert zahlreiche Beispiele für die Beteiligung von Angehörigen gehobener Schichten an den Bilderstürmen u.a. in Seeland und Utrecht (vgl. ebd., S. 82ff.).

[12] Vgl. Otto Dann, Schiller, der Historiker und die Quellen, in: Schiller als Historiker, hrsg. v. Otto Dann u.a., Stuttgart, Weimar 1995, S. 109-126, insb. S. 113. Auch Jürgen Eder konstatiert: »Daß sich Schiller quellenkundlich nicht oberflächlich und subjektiv verhalten hat, gilt inzwischen als nachgewiesen und wird auch ernsthaft nicht mehr bestritten« (Eder [Anm. 8], S. 654).

[13] Ebd., S. 664.

über; politische Freiheit ist seiner Ansicht nach allein in einer Allianz von Bürgertum und aufgeklärter Aristokratie zu erreichen.[14] Mit anderen Worten: Da sich beim Bildersturm der Ablauf der historischen Revolution nicht mit Schillers distinguiertem Revolutionsmodell deckt, wird ersterer letzterem angepaßt – Schillers Darstellung revolutioniert die Revolution.

Relevant für die literarische Geschichte der Bildzerstörung ist vor allem die Tatsache, daß in Schillers Darstellung der reformatorische Bildersturm deutlich über den religiösen Rahmen hinausgeführt wird: Während in den historischen Studien vor Schiller als Objekte der Bilderstürmer fast ausschließlich die zerstörten Kircheneinrichtungen genannt werden, lenkt Schiller den Blick ausdrücklich auch auf profane Gegenstände: Nicht bloß religiöse Symbole seien den Angriffen zum Opfer gefallen, sondern auch »viele kostbare Handschriften, viele Denkmäler, wichtig für Geschichte und Diplomatik«, und nicht zuletzt viele »schätzbare Werke der Kunst« (Sch, S. 271). Geschädigt werden nach Schiller also auch die beiden zentralen Sphären bürgerlichen Selbstverständnisses um 1800, die Wissenschaft und die Kunst – und damit indirekt eben auch das Bürgertum. Wenn Schiller zudem den Bildersturm zu einer grundsätzlichen Mißachtung der »Sittlichkeit« (Sch, S. 267) erklärt, erzeugt er eine bürgerliche Allianz von Religion, Kunst, Moral, Wissenschaft und ›Warengewölbe‹, die sich den Angriffen ausgesetzt sieht. Schiller tilgt also das Bürgertum als Subjekt des Bildersturms und erklärt es statt dessen zum Objekt und Opfer der Zerstörungen. Der von anderen Geschichtsschreibern zumindest in Erwägung gezogene Gedanke, daß es plausible Gründe für Bilderstürme gegeben haben könnte, wird von Schiller kategorisch ausgeschlossen. Wer Kunst angreift, egal ob religiöse oder profane, hat nach Schiller »Wahnsinn im Gehirne« (Sch, S. 267). Mit dieser Diagnose wird man in der weiteren literarischen (wie außerliterarischen) Geschichte der Bildzerstörung immer wieder konfrontiert – zufrieden gegeben hat man sich mit ihr gleichwohl nicht, wie die im folgenden analysierten Beispiele bis zu Botho Strauß' Text zeigen, in dem sich die Bildattentäterin mit plausiblen Gründen gegen ihre Pathologisierung wehrt.

Inwiefern Schillers historische Studie selbst als ein Teil der *Literatur*geschichte gelesen werden kann, ist seit Mitte der 1990er Jahre intensiv diskutiert worden. Unbestritten ist, daß es Schillers Absicht war, die Geschichtswissenschaft »aus einer trockenen Wissenschaft in eine reitzende« zu verwandeln, dabei aber weiterhin »vielen Werth auf *Gründlichkeit* zu

[14] Vgl. ebd.

legen«[15] – mit seiner Geschichte der Niederlande wollte Schiller beweisen, daß es möglich ist, »historisch treu« zu schreiben und dabei weder »eine Geduldprobe für den Leser zu sein« noch »notwendig zum Roman zu werden« (Sch, S. 31).[16] Gesucht wird also eine Textsorte, die sich zwischen wissenschaftlichem und literarischem Schreiben bewegt, und zwar nicht nur im Hinblick auf den *discours*, sondern auch auf die *histoire* des Textes. Schon 1786 hatte sich Schiller zu einer Geschichtsschreibung bekannt, die bei der Wahl ihrer Inhalte »weniger Rücksicht auf ihren universalischen Einfluß, als auf das Interesse des Details«[17] nehmen solle. »Bloß politische Revolutionen« werden explizit von der Betrachtung ausgeschlossen, dagegen Phänomene favorisiert, die sich »durch irgend eine interessante Merkwürdigkeit auszeichnen«.[18] In der neueren Forschung hat man dieses Programm einer »kunstvollen Wissenschaft«[19] als die eigentliche geschichtswissenschaftliche Innovation Schillers gewürdigt und als deren wichtigsten Zweck die »*bildende[]* Bedeutung«[20] dieses Modells ausgemacht. Dabei ist das Bemühen unverkennbar, Schiller als einen ernstzunehmenden Historiker zu rehabilitieren, als der er im 19. Jahrhundert unter anderem von Leopold von Ranke nachhaltig diskreditiert worden war.[21]

So plausibel es insgesamt auch ist, Schiller eine »Über- und Indienstnahme von literarischer Ästhetik und literarischen Techniken für die Geschichtsschreibung«[22] zu attestieren und damit von einer Instrumentalisierung der Ästhetik zugunsten der Geschichte auszugehen – in den zentralen Passagen von Schillers Auseinandersetzung mit dem Bildersturm wechseln Mittel und Zweck unverkennbar die Seiten: Zu beobachten ist hier eine Indienstnahme der historischen Konstellation für literarische Zwecke. Denn so unmißverständlich Schiller den Bildersturm ethisch ab-

[15] Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 11, Briefe 1, 1772-1795, hrsg. v. Georg Kurscheidt, Frankfurt/M. 2002, S. 265 (Brief an Körner vom 7.1.1788).

[16] Allgemein zur (literarischen) Form von Schillers Studie vgl. Ernst Osterkamp, Die Seele des historischen Subjekts. Historische Portraitkunst in Friedrich Schillers ›Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung‹, in: Schiller als Historiker (Anm. 12), S. 157-178.

[17] Friedrich Schiller, Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen, in: ders., Werke und Briefe, Bd. 6: Historische Schriften und Erzählungen I, hrsg. v. Otto Dann, S. 33.

[18] Ebd.

[19] Thomas Prüfer, Die Bildung der Geschichte. Friedrich Schiller und die Anfänge der modernen Geschichtswissenschaft, Köln u.a. 2002, S. 141.

[20] Daniel Fulda, Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen Geschichtsschreibung 1760-1860, Berlin, New York 1996, S. 237.

[21] Vgl. zur Rezeption von Schillers historischen Schriften Eder (Anm. 8), S. 653ff.

[22] Fulda (Anm. 20), S. 238.

lehnt, so sehr zeigt er sich in seiner detailreichen Schilderung ästhetisch von ihm fasziniert. Insbesondere in seiner Darstellung des Antwerpener Bildersturms von 1566 verlangsamt Schiller das Erzähltempo deutlich, die zeitraffende Schilderung weicht annähernd zeitdeckend und damit besonders anschaulich erzählten Passagen; aus dem Präteritum wechselt der Text (wie an nur wenigen anderen Stellen der Studie) ins verlebendigende Präsens; auf Fußnoten mit Quellenangaben, die sonst fast jede Seite abschließen, wird für fünf Seiten vollständig verzichtet. Ihren Höhepunkt erreicht Schillers narrative Inszenierung mit der Schilderung der Zerstörung des Marienbildes in der Antwerpener Hauptkirche:

> Die wenigen Katholiken, die da waren und die Hoffnung aufgaben, gegen diese Tollkühnen etwas auszurichten, verlassen die Kirche, nachdem sie alle Tore, bis auf eines, verschlossen haben,

schreibt Schiller und kümmert sich nicht weiter darum, daß er damit die Glaubwürdigkeit des anschließenden Berichts erheblich einschränkt, ja mit dem Verzicht auf eine in seinen Augen vertrauenswürdige Zeugenschaft die folgende detaillierte Schilderung indirekt als Fiktion kennzeichnet. Weiter heißt es:

> Sobald man sich allein sieht, wird in Vorschlag gebracht, einen von den Psalmen nach der neuen Melodie anzustimmen, die von der Regierung verboten sind. Noch während dem Singen werfen sich alle, wie auf ein gegebenes Signal, wütend auf das Marienbild, durchstechen es mit Schwertern und Dolchen, und schlagen ihm das Haupt ab; Huren und Diebe reißen die großen Kerzen von den Altären, und leuchten zu dem Werk. Die schöne Orgel der Kirche, ein Meisterstück damaliger Kunst, wird zertrümmert, alle Gemälde ausgelöscht, alle Statuen zerschmettert. Ein gekreuzigter Christus in Lebensgröße, […] ein altes und sehr wert gehaltenes Stück, wird mit Strängen zur Erde gerissen, und mit Beilen zerschlagen […]. Die Hostien streut man auf den Boden, und tritt sie mit Füßen; […] mit dem heiligen Öle werden die Schuhe gerieben. […] Alles dies geschah in so wunderbarer Ordnung, als hätte man einander die Rollen vorher zugeteilt […]. (Sch, S. 269f.)

Schiller folgt hier nicht nur in der Art seiner Darstellung literarischen Formen, sondern unterstellt dem beschriebenen Geschehen selbst eine ästhetische Struktur, wenn er es mit der Rollenverteilung in einem Schauspiel assoziiert.[23] An dieser doppelten Ästhetisierung des durch keine Quellen

[23] Im Blick auf andere Stellen der Studie kommt auch Daniel Fulda zu dem Ergebnis, daß sich Schiller des öfteren einer »Theatermetaphorik« bediene und damit eine »Dramatisierung

belegbaren Hergangs sind im Kontext der literarischen Bildzerstörung vor allem zwei Aspekte bemerkenswert. Zum einen die – hier ambivalente – Kombination des Bildattentats mit dem Medium Musik: Die »neue Melodie« untermalt einerseits die Zerstörung des Marienbildes (Bild und Vokalmusik werden einander entgegengesetzt), bevor andererseits die Orgel wie die Werke der bildenden Kunst zerstört, Bild und Instrumentalmusik also parallelisiert werden.[24] Schillers Text weist hier voraus auf die Integration der Musik in die Bildzerstörungstexte von Kleist und Busch.

Zum anderen fallen bereits an Schillers Darstellung sexuelle Konnotationen auf, die in den folgenden Texten zum Teil deutlich expliziert werden. Daß sich die Bilderstürmer *auf* das Marienbild werfen, entspricht einer kaum mit dem Angriff auf ein an der Wand hängendes Bild, sehr wohl aber mit dem Ablauf einer Vergewaltigung kompatiblen Raumordnung und Sprachkonvention. Auch die phallische Form der Waffen (Schwerter und Dolche im Gegensatz zu den an anderen Stellen erwähnten Hämmern, Äxten und Beilen), mit denen das Bild ›durchstochen‹ wird, fügt sich in die Bildlichkeit eines sexuellen Übergriffs. Wenn darüber hinaus metonymisch vom abgeschlagenen »Haupt« des Bildes die Rede ist, evoziert der Text die Vorstellung, daß der Angriff keinem Bild, sondern einem menschlichen Körper gilt. In Schillers Darstellung mutiert die Bildschändung somit zur Massenvergewaltigung, welche noch dadurch an Brisanz gewinnt, daß es sich beim Opfer um Maria und damit bei der Bildzerstörung um ein Symbol für die Defloration einer, genauer: *der* Jungfrau handelt. Wer die Jungfräulichkeit Marias bis dahin nicht mit dem Vorgang assoziiert und damit die sexuelle Dimension übersehen haben sollte, wird noch im selben Satz nach dem Semikolon darauf gestoßen: Ausgerechnet eine »Hure« als das Negativ der enthaltsamen Maria wird von Schiller als erste aus der zuvor nur als Kollektiv beschriebenen Gruppe von Bilderstürmern herausgehoben und bindet die Sexualität damit auch explizit in den Text ein.

Indem Schiller ausgerechnet eine Prostituierte mit dem Angriff auf das Marienbild assoziiert, den Bildersturm also in einer personalen Konstellation größtmöglicher Gegensätze kulminieren läßt, erreicht er eine ästheti-

von Geschichte« betreibe (ebd., S. 244). Auf eine »Lust am Szenischen« verweist Jürgen Eder in bezug auf Schillers Darstellung von Ketzerverbrennungen (Eder [Anm. 8], S. 667).

[24] Den Hintergrund dieses widersprüchlichen Verhältnisses der Bilderstürmer zur Musik stellt die reformatorische Unterscheidung dar zwischen einer dem Wort untergeordneten Musik (die für legitim gehalten wurde) und einer Instrumentalmusik bzw. von Instrumenten dominierten Musik, die auch im Gottesdienst als suspekt galt. In der Züricher Reformation verbot der Stadtrat 1524 das Orgelspielen, drei Jahre später wurde auch dort die Orgel des Großmünsters zerstört (vgl. dazu Kai Hammermeister, Kunstfeindschaft bei Kleist. Der ästhetische Diskurs in ›Die heilige Cäcilie‹, in: Kleist-Jahrbuch 2002, S. 142-153, hier: S. 147).

sche Zuspitzung, die seiner strikten moralischen Verurteilung des Vorgangs sowie seiner scharfen Kontrastierung von viehischem Pöbel und anständigen Bürgern entspricht. In keinem der späteren literarischen Texte, aber auch nicht in Goethes 1788 fast zeitgleich mit Schillers Studie veröffentlichtem Drama *Egmont*, das ebenfalls in der Zeit der spanischen Besatzung in Brüssel spielt, den Bildersturm aber nur kurz streift,[25] wird mit einer vergleichbar offensiven Diskreditierung der Bildattentäter gearbeitet.

VOM BILDERSTURM ZUR KUNSTALLIANZ: HEINRICH VON KLEIST

Heinrich von Kleist hat Schillers Abhandlung über die Geschichte der Niederlande gekannt und sie in dem am 10. Januar 1811 in den *Berliner Abendblättern* veröffentlichten kurzen Text *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* auch explizit erwähnt.[26] Keine zwei Monate zuvor ist am selben Ort die erste Fassung von Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (Eine Legende)* gedruckt worden, die in mehrfacher Hinsicht implizit auf Schillers Studie verweist: Die bei Kleist verhandelte »ungeheure[] Begebenheit« (K, S. 297) besteht in einem von vier Brüdern am Ende des 16. Jahrhunderts geplanten reformatorischen Bildersturm, dem das in der Nähe von Aachen gelegene Kloster der heiligen Cäcilie zum Opfer fallen soll. Zwischen beiden Texten gibt es mehrere Parallelen, darunter die Zahl der am Bildersturm beteiligten Personen.[27] Vor allem aber wird der von Schiller ins Zentrum seiner Untersuchung gestellte, in der sonstigen Geschichtsschreibung periphere *Antwerpener* Bildersturm bei Kleist explizit zum Vorbild und Anlaß des Bildangriffs erklärt: Einer der

[25] In der zweiten Szene von Goethes Stück wird der Regentin der Niederlande berichtet, daß die Bilderstürmerei »nirgends Widerstand findet«; auch hier wird der Bildersturm als eine Aktion »des Pöbels« dargestellt, dabei aber im Gegensatz zu Schillers Studie darauf hingewiesen, daß ›fremde Lehrer‹ als Multiplikatoren und Initiatoren fungieren (Johann Wolfgang Goethe, Egmont, in: ders., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 5, Dramen 1776-1790, hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt/M. 1988, S. 459-551, hier: S. 468f.). Einen allgemeinen Vergleich der beiden Texte liefert Dieter Borchmeyer, Goethes und Schillers Sicht der niederländischen ›Revolution‹, in: Schiller als Historiker (Anm. 12), S. 149-155.

[26] Vgl. Heinrich von Kleist, Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten, in: ders. (Anm. 4), S. 376-379, insb. S. 379.

[27] Bemerkenswert ist diese Analogie, da in Kleists Text widersprüchliche Angaben über die Zahl der Bilderstürmer gemacht werden, die sich mit den bei Schiller genannten Zahlen decken (vgl. Sch, S. 268 u. 270): Zunächst heißt es, daß es »mehr denn hundert« (K, S. 291) gewesen seien, später ist von »mehr denn dreihundert« (K, S. 299) die Rede. – Ich beziehe mich hier und im folgenden auf die ausführlichere Buchversion von 1811.

Brüder ist »in Antwerpen als Prädikant angestellt«, hat dort Bilderstürme »mehr als einmal schon geleitet« und berichtet davon im »Verlauf einiger Tage« so ausführlich, daß die »vier Brüder, von Schwärmerei, Jugend und dem Beispiel der Niederländer erhitzt, beschlossen, auch der Stadt Aachen das *Schauspiel* einer Bilderstürmerei zu geben« (K, S. 287; Herv. TH) – Kleists zuerst als Fortsetzungsgeschichte gedruckter Text läßt sich somit auch als intertextuelle Fortsetzung von Schillers literarischer Miniatur lesen, mit der er zudem die im Widerspruch zu den kunstfeindlichen Intentionen der Akteure stehende Theatermetaphorik teilt. Die These, daß es »im eigentlichen Sinn«[28] keine Quellen für Kleists Novelle gebe, wie Franz M. Eybl in seiner forschungsgesättigten Kleistmonographie noch 2007 behauptet und dabei – wie fast die gesamte Kleistforschung vor ihm[29] – Schillers Text nicht einmal erwähnt, kann somit als überholt gelten.

Die Pointe einer von Schiller ausgehenden Kleist-Lektüre liegt vor allem darin, daß es sich bei Kleists Text fast durchgängig um eine Gegendarstellung zu Schillers Studie handelt. So wird gleich in den ersten Sätzen klargestellt, daß die bilderstürmenden Aktivisten keineswegs dem ›Pöbel‹ angehören, sondern »junge in Wittenberg studierende Leute« (K, S. 287) sind, die sich in Aachen befinden, um dort eine Erbschaft zu erheben – es handelt sich also um jene wohlhabenden Bürgersöhne, die bei Schiller den Beginn des Bildersturms verschlafen und dann als dessen Opfer und Gegner in Erscheinung treten (an späterer Stelle weist Kleists Erzähler noch einmal explizit darauf hin, daß sich an der Durchführung des Bildersturms Menschen »von allen Ständen und Altern« [K, S. 291] beteiligen wollen). Während Schiller vehement bestreitet, daß der Bildersturm die »Frucht eines überlegten Planes« (Sch, S. 266) gewesen sei, wird bei Kleist geradezu exzessiv geplant: Der Antwerpener Bruder beruft am Vorabend des Bil-

[28] Franz M. Eybl, Kleist-Lektüren, Wien 2007, S. 239.

[29] Schillers Studie wird weder in Rosmarie Puschmanns Monographie zur Intertextualität in Kleists Cäcilien-Erzählung noch in den Studien zu Kleists Schillerrezeption oder in den einschlägigen Abschnitten der kommentierten Ausgaben erwähnt; vgl. Rosemarie Puschmann, Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung. Kunst- und literarhistorische Recherchen, Bielefeld 1988; Hartmut Reinhardt, Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie. Spuren der Schiller-Rezeption bei Heinrich von Kleist, in: Kleist-Jahrbuch 1988/89, S. 198-218; Helmut Koopmann, Schiller und Kleist, in: Aurora 50, 1990, S. 127-143. – Zuerst hat der Kunsthistoriker Martin Warnke vermutet, daß Kleist seinen Text »wohl in Erinnerung an Schiller« verfaßt habe, ist den Beziehungen der beiden Texte zueinander aber nicht näher nachgegangen (vgl. Martin Warnke, Von der Gewalt gegen Kunst zur Gewalt durch Kunst, in: Bildersturm [Anm. 1], S. 99-107, hier: S. 101); in der literaturwissenschaftlichen Kleist-Forschung hat sich meines Wissens bisher allein Gernot Müller knapp mit dieser Beziehung beschäftigt (vgl. Gernot Müller, ›Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen‹. Kleist und die bildende Kunst, Tübingen, Basel 1995, S. 302-304).

dersturms nicht nur eine Versammlung »junger, der neuen Lehre ergebener Kaufmannssöhne und Studenten« ein, um »bei Wein und Speisen« (K, S. 287) das Vorgehen in Ruhe zu beraten, sondern findet noch die Zeit, einem Antwerpener Lehrer brieflich »auf vier dichtgedrängten Seiten vorläufige Anzeige« (K, S. 295) des Plans zu erstatten. Wenn sich bei Schiller die Choreographie des Bildersturms »wie auf ein gegebenes Signal« (Sch, S. 269), damit aber in Wirklichkeit zufällig ergibt, vereinbaren Kleists rationale Bilderstürmer im vorhinein »ein Zeichen, auf welches sie damit anfangen wollten, die Fensterscheiben, mit biblischen Geschichten bemalt, einzuwerfen« (K, S. 289). Die Parallelen zwischen den beiden Texten lassen die Differenzen umso deutlicher hervortreten.

Endgültig einen anderen Weg als Schillers Studie schlägt Kleists Novelle dadurch ein, daß das Startsignal zum Bildersturm ausbleibt: Statt den am Fronleichnamstag (bei Schiller ist die Bildzerstörung auf Mariä Himmelfahrt terminiert) zahlreich im Dom des Klosters versammelten Gegnern des Katholizismus das verabredete Zeichen zu geben, werden die Brüder vom Erklingen einer italienischen Messe dermaßen überwältigt, daß sie ins Gebet verfallen und für den Rest ihres Lebens ein »gespensterartige[s] Klosterleben« (K, S. 305) in einer Irrenanstalt führen.[30] Während der »Wahnsinn« (Sch, S. 267) bei Schiller als Ausgangspunkt des Bildersturms ins Spiel gebracht wird, stellt er bei Kleist die Folge des (gescheiterten) Unternehmens dar; während bei Schiller die Bildzerstörung vom Gesang der Bilderstürmer begleitet wird, repräsentiert die Musik in Kleists Text den entscheidenden Widerpart zur Bildzerstörung. Wollten sich die Brüder bei Kleist eigentlich der Kunstwerke bemächtigen, mithin in der Bildzerstörung ihren Subjektstatus gegenüber den Kunstobjekten auf radikale Weise zur Schau stellen, bemächtigt sich schließlich die Musik ihrer Zuhörer auf eine Weise, die der anfangs intendierten Zerstörung weitgehend entspricht: Während der Aufführung der Messe, insbesondere beim *Gloria in excelsis*, »war es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei« (K, S. 293) – und tatsächlich sind es nicht die Fensterscheiben, sondern die vier

[30] Ob das Verhalten der Brüder tatsächlich auf die Wirkung der Musik zurückzuführen oder durch das Eingreifen der heiligen Cäcilie zu erklären ist, kann hier nicht diskutiert werden. Die ältere Forschung hat sich dieser von einer disjunktiven Lesart des Doppeltitels ausgehenden Frage ausführlich gewidmet, ohne aus dem Text eine eindeutige Antwort ableiten zu können. Vgl. dazu den Überblick bei Bettine Menke, Sturm der Bilder und zauberische Zeichen, in: Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposion 1993, hrsg. v. Hendrik Birus, Stuttgart, Weimar 1995, S. 209-245, hier S. 210 u. 219. Daß in anderen Texten Kleists das Eingreifen metaphysischer Instanzen regelmäßig ironisiert wird (so in *Die Verlobung in St. Domingo* und *Das Erdbeben in Chili*), legt eine Skepsis gegenüber den Erklärungsversuchen des kirchlichen Personals auch in dieser Novelle nahe.

Brüder, die in der Kirche zu Boden fallen und (psychisch) »zerstört« (K, S. 309) werden. Aus der geplanten Zerstörung *von* Kunst ist bei Kleist eine Zerstörung *durch* Kunst geworden, wobei letzteres dem ›Eingreifen‹ der religiösen Musik, die sich auf mysteriöse Weise selbst zu spielen scheint, und damit einer Kunstallianz von Bild und Musik geschuldet ist.

Aufgerufen wird dabei auch jene aus Schillers Text vertraute sexuelle Bildlichkeit, die bei Kleist zu einer deutlichen Geschlechteropposition ausgeweitet wird: Die bewaffneten Männer haben sich bereits vor dem Beginn der Musik die »frechsten und unverschämtesten Äußerungen gegen die Nonnen erlaubt« (K, S. 291). Präsent gehalten wird der Geschlechtergegensatz zwischen den Angreifern und den Angegriffenen dadurch, daß die den vier *Brüdern* gegenüber stehenden Nonnen immer wieder als *Schwestern* bezeichnet werden (und der Musik explizit eine »weibliche[] Geschlechtsart« [K, S. 289] zugesprochen wird, während der ›Gesang‹ der Brüder auch nach deren Bekehrung an das Brüllen von »Leoparden und Wölfe[n]« [K, S. 303] erinnert).[31] In Kleists Text ist der Angriff auf die Bilder als ein männlicher Übergriff auf die Frauen des Klosters angelegt – Donald P. Haase und Rachel Freudenberg deuten den geplanten Bildersturm deshalb als einen Vergewaltigungsversuch.[32]

Die »underlying erotic motives«[33] tangieren auch die heilige Cäcilie als Namensgeberin des Klosters, die nach Meinung des Papstes den Bildersturm auf wundersame Weise selbst abgewendet hat (vgl. K, S. 313). Sie steht insofern in der Tradition Marias, als sie im späten Mittelalter zwar als Schutzpatronin der Musik verehrt wird, in der ursprünglichen Heiligenvita aber einen Jungfräulichkeitskult und den religiös motivierten Sexualitätsverzicht repräsentiert. Auch bei Kleist richtet sich die Aggression der Brüder also gegen ein Symbol der sexuellen Enthaltsamkeit, so daß die als Geschlechterkampf gezeichnete Bildzerstörung bei Kleist in dieser Hin-

[31] Die Assoziation von Weiblichkeit und Musik begegnet in der zeitgenössischen Literatur häufig; vgl. dazu die Beispiele bei Christine Lubkoll, Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800, Freiburg 1995, S. 213. Eine ausführliche Analyse der Geschlechterrollen und -kodierungen in Kleists Erzählung liefert Barbara Naumann, die in der ›Bekehrung‹ der Brüder auch eine von der Musik ausgelöste Destabilisierung der Geschlechterordnung zum Ausdruck gebracht sieht, dabei aber nicht näher auf die fragwürdige ästhetische Qualität der ›männlichen Musik‹ eingeht; vgl. Barbara Naumann, Inversionen. Zur Legende des Geschlechts in Kleists Erzählung ›Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik‹, in: Das Geschlecht der Künste, hrsg. v. Corina Caduff u. Sigrid Weigel, Köln u.a. 1996, S. 105-135, hier: S. 113f.

[32] Donald P. Haase, Rachel Freudenberg, Power, Truth and Interpretation: The Hermeneutic Act and Kleist's ›Die heilige Cäcilie‹, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 60, 1986, S. 88-103, hier S. 93.

[33] Ebd.

sicht eine mit der Marienschändung aus Schillers Text vergleichbare Zuspitzung erfährt. Im Gegensatz zur enthaupteten Maria bei Schiller berichtet allerdings die Legende davon, daß die Enthauptung der widerständigen Cäcilie auf mysteriöse Weise mißlingt[34] – so wie in Kleists Erzählung der Bildersturm im Kloster der heiligen Cäcilie ausbleibt. Während in Kleists Text also die *Abwendung* des Bildersturms mit metaphysischen Kräften in Verbindung gebracht wird, ist es bei Schiller dessen *Gelingen*: An zwei (in der Neuauflage von 1801 getilgten) Stellen äußert Schiller angesichts der Größe der Verwüstungen die Vermutung, daß »mehr als Menschenhände dabei geschäftig gewesen« (Sch, S. 273), daß eine »höhere Macht [...] das Werk der Finsternis in Schutz genommen zu haben [schien]« (Sch, S. 270).

Eine im Vergleich mit Schillers Text entschiedene Aufwertung erfährt bei Kleist die intermediale Dimension der geplanten Bildzerstörung. Da der Angriff auf die bemalten Fensterscheiben in Kleists Text von der aufgeführten italienischen Messe unterbunden wird, wäre es im Kontext der reformatorischen Bilderstürmerei keine Überraschung gewesen, wenn in der Novelle die (katholische) ›Gewalt der Musik‹ in Opposition zur (protestantischen) Macht des Wortes bzw. der Schrift gesetzt worden wäre. In Kleists Text ist jedoch das Gegenteil der Fall. Regelmäßig werden dort Text und Musik miteinander in Verbindung gebracht, wenn etwa davon die Rede ist, daß die Musik »gedichtet« (K, S. 291) worden sei. Darüber hinaus ist die aufgeführte Messe in einem auffallenden Maß als Schriftmedium präsent: Immer wieder wird die »Partitur« des Stücks erwähnt (K, S. 291, 293 und öfter), welche – entgegen jeder Gewohnheit – sogar an die einzelnen Musiker verteilt wird (vgl. K, S. 291). Die Erschütterung der Brüder beim Hören der Musik wird rückgebunden an die Notenschrift und damit an das »Funktionieren von Zeichensystemen«[35] – einer kategorialen Trennung zwischen Sprache und Musik, wie sie sich im medientheoretischen Diskurs regelmäßig etwa im Hinblick auf die Referenzlosigkeit von Musik findet, wird bei Kleist also nicht das Wort geredet.[36]

[34] Zur Legende der heiligen Cäcilie vgl. Die Heiligen. Alle Biographien zum Regionalkalender für das deutsche Sprachgebiet, hrsg. v. Peter Manns, 3. Aufl., Mainz 1977, S. 113. Zur literarischen Auseinandersetzung mit der heiligen Cäcilie im 18. Jahrhundert und bis zu Kleist vgl. Hans Maier, Cäcilia unter den Deutschen. Herder, Goethe, Wackenroder, Kleist, in: Kleist-Jahrbuch 1994, S. 67-82.

[35] Christine Lubkoll, Die heilige Musik oder Die Gewalt der Zeichen. Zur musikalischen Poetik in Heinrich von Kleists ›Cäcilien‹-Novelle, in: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hrsg. v. Gerhard Neumann, Freiburg 1994, S. 337-364, hier: S. 358.

[36] Autobiographisch bestätigen läßt sich die Engführung von Literatur und Musik anhand eines Briefes von Kleist, in dem er ausführt, daß er von frühester Jugend an »alles Allg<em>eine was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen [habe]. Ich glaube,

Die Evokation von »Musik als Schrift«[37] findet in der Novelle ihren Höhepunkt in einer erst in der zweiten Textfassung am Schluß eingefügten Episode.[38] Beschrieben wird dort, daß die Mutter der vier Brüder sechs Jahre nach dem verhinderten Bildersturm das Kloster der heiligen Cäcilie besucht und ihr Blick im Zimmer der Äbtissin auf die aufgeschlagene Partitur der italienischen Messe fällt:

> Die Frau, während die Äbtissin den Brief überlas, warf nunmehr einen Blick auf die nachlässig über dem Pult aufgeschlagene Partitur […]. Sie betrachtete die unbekannten zauberischen Zeichen, womit sich ein fürchterlicher Geist geheimnisvoll den Kreis abzustecken schien, und meinte, in die Erde zu sinken, da sie grade das Gloria in excelsis aufgeschlagen fand. Es war ihr, als ob das ganze Schrecken der Tonkunst, das ihre Söhne verderbt hatte, über ihrem Haupte rauschend daherzöge; sie glaubte, bei dem bloßen Anblick ihre Sinne zu verlieren, und nachdem sie schnell, mit einer unendlichen Regung von Demut und Unterwerfung unter die göttliche Allmacht, das Blatt an ihre Lippen gedrückt hatte, setzte sie sich wieder auf ihren Stuhl zurück. (K, S. 309ff.)

Der schriftlichen Fassung der Messe wird hier eine der aufgeführten Musik analoge Wirkung zugeschrieben. Bemerkenswert ist die heftige Reaktion der Mutter vor allem deshalb, weil sie offensichtlich keine Noten lesen kann und sich ihr deshalb die akustische Dimension der ›unbekannten zauberischen Zeichen‹ nicht erschließt. Nicht vom imaginierten Klang der Musik, die ihre Söhne überwältigt hat, sondern beim ›bloßen Anblick‹ droht sie ›ihre Sinne zu verlieren‹. Der Text schildert diesen Blick der Mutter auf die Partitur als eine dreiteilige und dabei an drei Medien gebundene

d<a>ß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüße über die Dichtkunst enthalten sind« (Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. 4: Briefe von und an Heinrich von Kleist 1793-1811, hrsg. v. Klaus Müller-Salget u. Stefan Ormanns, Frankfurt/M. 1997, S. 485; Brief an Marie von Kleist vom Mai 1811).

[37] Lubkoll, Die heilige Musik (Anm. 35), S. 361. – Umgekehrt ist in der Forschung verschiedentlich versucht worden, Kleists Text als Musik zu lesen. So bewertet Lubkoll die ›dreistimmige‹ Präsentation der Handlung durch den Erzähler, durch den am Bildersturmplan beteiligten Bürger Veit Gotthelf und durch die Äbtissin als einen Versuch, die Mehrstimmigkeit der Partitur literarisch umzusetzen (vgl. ebd., S. 363). Zur ›musikalischen Bewegung‹ in Kleists Text vgl. auch Naumann (Anm. 31), S. 125-131, und – kritisch zu beiden – Anthony Stephens, Stimmengewebe: Antithetik und Verschiebung in ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹, in: Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien, hrsg. v. Paul Michael Lützeler u. David Pan, Würzburg 2001, S. 77-91, hier: S. 77f.

[38] In der zweiten Fassung wird der Blick der Leser stärker auf die Kunst und weniger auf die religiöse Dimension des Geschehens gerichtet. Zum Vergleich der Fassungen siehe Puschmann (Anm. 29), S. 9-17.

Überwältigungserfahrung: Die Partitur wird von der Mutter zunächst wie ein abstraktes, referenzloses Bild wahrgenommen, wenn sie darauf nur ›unbekannte Zeichen‹ erkennen kann. Daß im weiteren Verlauf des Satzes die aufgeschlagenen Seiten dennoch als »Gloria in excelsis« identifiziert werden, deutet darauf hin, daß die Seiten auch der Mutter ›bekannte‹ Zeichen, also Textelemente der Gesangspartien oder eine Überschrift enthalten müssen.[39] Obwohl die Mutter nur ein Bild sieht und einen Text liest, hat sie schließlich den Eindruck, mit dem ›ganzen Schrecken der Tonkunst‹ konfrontiert zu werden – im Blick auf die Partitur vermischen sich die drei gewöhnlich als distinkt angesehenen Medien zu einer synästhetischen Kunstwahrnehmung.[40]

Dabei handelt es sich weniger um ein Zusammenspiel der beteiligten *Medien* als vielmehr um eine Allianz der *Künste*. Während sich nichtästhetische Zeichen wie der vierseitige Brief als harmlos erweisen (vgl. K, S. 309-313) oder wie das »zur Bilderstürmerei verabredete Zeichen« (K, S. 299) ganz ausbleiben, werden die Künste im Rahmen einer erhabenen Wirkungsästhetik zusammengeführt: Selbst der beiläufige Blick der Mutter auf die ›zauberischen Zeichen‹ der Partitur löst eine ästhetische Erfahrung aus, die beinahe zum Zusammenbruch der Frau führt.[41] Von einem

[39] Wenn Bettine Menke darauf hinweist, daß das ›Musik‹-Erlebnis der Mutter durch Wörter ausgelöst werde (vgl. Menke [Anm. 30], S. 238), übersieht sie wie auch Christine Lubkoll die erste Stufe im Rezeptionsprozeß. Barbara Naumann merkt dagegen zwar an, daß hier »ein Bild anstatt eines Klangs« zur Wirkung komme, vernachläßigt dabei aber die Schrift (Naumann [Anm. 31], S. 128), ebenso Oliver Simons, der kommentiert: »statt zu lesen, schaut sie nur« (Oliver Simons, Ein musikalisches Marionettentheater oder Das Rauschen in Kleists »Cäcilien«-Erzählung, in: Beiträge zur Kleistforschung 17, 2003, S. 280-295, hier: S. 289).

[40] Auf die synästhetische Dimension des Textes verweist (allerdings mit anderen Beispielen) auch Eybl (Anm. 28), S. 246.

[41] Kai Hammermeisters These, nach der jene die »Freiheit des Willens« unterminierende Wirkungsmacht der Kunst in der Erzählung negativ bewertet werde und als ein Beispiel für »Kleists Kunstfeindschaft« zu lesen sei, entbehrt sowohl im Text als auch in der Biographie Kleists jeder Grundlage (vgl. Hammermeister [Anm. 24], S. 153). Eine eindeutig affirmative Darstellung der ›gewaltsamen‹ Wirkung der Kirchenmusik findet sich z.B. im Brief Kleists an Wilhelmine von Zenge vom 21.5.1801, der oft als ein biographischer Hintergrund der Erzählung ins Spiel gebracht wird. – Zur Ästhetik des Erhabenen in Kleists Text vgl. Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen, Tübingen, Basel 2000, S. 408-419. Gegen Greiners Deutung der Gewalt der Musik als eines Beispiels für Kants Mathematisch-Erhabenes spricht allerdings, daß sowohl die Brüder als auch deren Mutter sich weniger von einer unübersichtlichen Größe der Musik irritiert zeigen (wie es für das Mathematisch-Erhabene charakteristisch wäre) als vielmehr von der Übermacht der Musik körperlich überwältigt werden – und damit vom Dynamisch-Erhabenen. Allerdings ist grundsätzlich fragwürdig, ob die intuitive Kunstrezeption in Kleists Text mit Kants vernunftzentriertem Erhabenheitsbegriff adäquat zu beschreiben ist.

»Krieg der Zeichen«[42] läßt sich hier deshalb nicht in bezug auf unterschiedliche Mediensysteme sprechen, sondern allein im Blick auf die Differenz zwischen einer ästhetischen und einer nicht-ästhetischen Zeichenverwendung. Evoziert wird beim Blick der Mutter auf die Noten der Auftritt eines multimedialen Kunstwerks, in dessen Rezeption Bild, Text und Musik miteinander verschmelzen. Der zu Beginn von Kleists Erzählung geplante Bildersturm liefert somit den Ausgangspunkt für die Darstellung einer umfassenden Kunstallianz am Ende des Textes. Nicht allein die in der Überschrift genannte Musik, sondern auch Text und Bild werden auf diese Weise mit der Abwendung der Bildzerstörung in Zusammenhang gebracht.

BILDZERSTÖRUNG AUS RACHE: WILHELM BUSCH

Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* mit Wilhelm Buschs zuerst 1867 veröffentlichter Bildergeschichte *Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik*[43] in Verbindung zu bringen, legen bereits die Parallelen in der Titelgebung nahe. Wie schon im Verhältnis der Texte von Schiller und Kleist hat man es auch bei Buschs intertextueller Bezugnahme auf Kleist mit einem Umkehrverhältnis zu tun: Die in Kleists Text betriebene Harmonisierung der Künste wird in Buschs Bildergeschichte auf den Kopf gestellt, denn während Musik bei Kleist den Bildersturm verhindert, löst sie ihn bei Busch erst aus.

In *Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik* behindern sich zwei nur durch eine Wand voneinander getrennt lebende Künstler gegenseitig in der Ausübung ihrer Kunst: Ein Maler fühlt sich von der Musik eines Cellisten belästigt und zerstört auf perfide Weise dessen Instrument, wofür sich der Musiker mit einem durch die Leinwand des gerade entstehenden Bildes ausgeführten Angriff auf den Maler revanchiert.[44] Für einen Augenblick scheint der vor seinem Bild sitzende Maler dabei den Eindruck zu haben, daß die von ihm gemalte Frau leibhaftig aus dem Bild heraus trete, daß sie sich mithin in der Manier von Pygmalions Statue ih-

[42] Gerhard Neumann, Eselsgeschrei und Sphärenklang. Zeichensystem der Musik und Legitimation der Legende in Kleists Novelle ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹, in: Heinrich von Kleist (Anm. 35), S. 365-389, hier: S. 378.

[43] Beim Erstdruck 1867 trug die Bildergeschichte diesen Titel, in späteren Ausgaben wurde der zweite Teil des Doppeltitels gelegentlich getilgt.

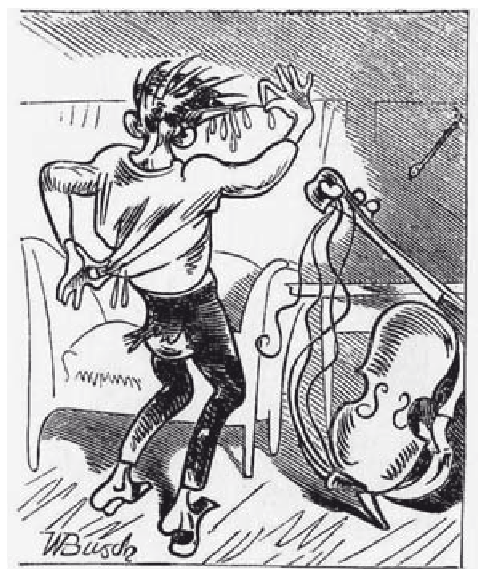
[44] Das Motiv der Bildzerstörung greift Busch 1884 im *Maler Klecksel* wieder auf; dort wird die Leinwand allerdings versehentlich beschädigt, als die hinter der Leinwand versteckte Geliebte des Malers die Leinwand ins Wanken bringt und dabei zerstört (vgl. Busch, Bildergeschichten [Anm. 4], Bd. 3, Sp. 565).

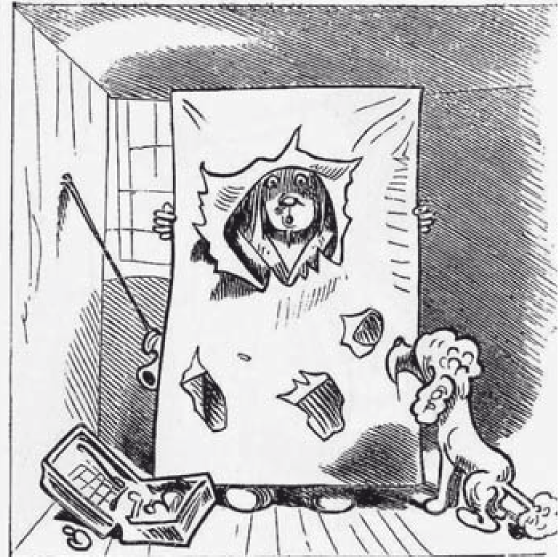


rer medialen Grenzen entledige – denn der Musiker greift ungefähr in der Höhe durch die Rückseite der aufgestellten Leinwand nach dem Hals des Malers, in der sich auf der Vorderseite die Arme der Frau befinden (Abb. 1). Angedeutet wird diese Verlebendingung des Bildgegenstands bereits auf den vorangehenden Bildern, da sich die Körperhaltung und insbesondere die Mimik der gemalten Frau ohne Zutun des Malers ständig verändern.[45]

Eine Dynamisierung erfährt die Bildzerstörung bei Busch darüber hinaus, weil sie mit einem körperlichen, gänzlich unmetaphorischen Angriff auf den Produzenten des Bildes einhergeht. Schon bei Schiller und später bei Georg Heym und Botho Strauß erscheint die Bildzerstörung entweder in der Metaphorik der Texte oder in der Imagination der Bildattentäter als Kampf zwischen zwei Lebewesen. Allein bei Busch aber wird der Angriff auf das Bildmedium als ein tatsächlicher Zweikampf zwischen aktiven ›Medienvertretern‹ ausgetragen. Die Zerstörung des Bildes ist dabei nur ein

[45] Auf dem zweiten Bild erkennt man eine Frau in hochmütiger Gestik, auf dem dritten Bild dreht sie den Kopf leicht nach rechts und auf dem siebten Bild scheint sie geradezu ihre Zerstörung zu ahnen, wenn dort der selbstbewußte Gesichtsausdruck einem ängstlichen Erstaunen gewichen ist. – Mit der ironischen Verlebendigung eines Bildes arbeitet Busch auch in der 1870 veröffentlichten Bildergeschichte *Der heilige Antonius von Padua*, in der Antonius ein Marienbild malt, aus dem sich die gemalte Maria später löst und in den Himmel entschwebt (vgl. Busch, Bildergeschichten [Anm. 4], Bd. 2, Sp. 92).





Verruinirt steh'n Beide da. –
Das thatest Du, Frau Musika!

Mittel, um – im wörtlichen wie metaphorischen Sinn – *durch* das Bild den Produzenten des Bildes zu schädigen. Die in Kleists Titel genannte ›Gewalt der Musik‹ wird bei Busch zum einen vom Maler als Lärmbelästigung erlebt und zum anderen zu einer ›Gewalt des Musikers‹ umgedeutet.

Auch wenn die »plumpe[] Roheit«[46] des Musikers, einige Details in den Bildern sowie die den Maler ins Zentrum rückende Perspektive der Bilder auf eine (auktoriale) Sympathie für den Maler weisen,[47] läßt sich aus den Bildern keine klare Bewertung des Tathergangs ableiten. Allein der Text schlägt sich in den letzten beiden Versen unmißverständlich auf die Seite des Malers (Abb. 2):

> Verruinirt steh'n Beide da. –
> Das thatest Du, Frau Musika! (B, S. 475)

[46] Peter Bonatti, Die Darstellung des Bösen im Werk Wilhelm Buschs, Bern 1973, S. 31.

[47] So erinnern Gesicht und Mimik der gemalten Frau auf den ersten beiden Bildern an Buschs Darstellung der ›frommen Helene‹ und lassen sich als Hinweis auf eine autobiographische Prägung der Malerfigur deuten. In der historisch-kritischen Gesamtausgabe wird außerdem angemerkt, daß der Maler die Frisur des Moritz und damit »selbstbildnishafte Züge« trage; ferner habe der Maler wie Busch zur Entstehungszeit der Bildergeschichte einen Hund bei sich (Busch, Bildergeschichten [Anm. 4], Bd.1, Sp. 470). Auch die überzeichneten Ausdrucksgebaren des Musikers, die Busch des öfteren für eine satirische Darstellung von Musikern nutzt, verfügen über kein ähnlich diskreditierendes Pendant beim Maler; vgl. dazu u.a. *Der Virtuos* (ebd., Sp. 426-433).

Die schon in der Medienkombination einer Bildergeschichte und damit auf formaler Ebene zum Ausdruck gebrachte Allianz von Wort und Bild wird im Text noch einmal explizit bekräftigt.[48] So ist Frank Pietzcker zwar zuzustimmen, daß »Busch in seinen Zweikampfszenen nicht gern jemanden gewinnen läßt«,[49] durch den verbalen Kommentar wird aber der Musiker eindeutig diskreditiert. Daß in den Schlußworten nicht der männliche Musiker, sondern »Frau Musika« und damit die personifizierte Musik angesprochen wird, legt zudem nahe, die beiden auftretenden Personen auch als Allegorien der von ihnen praktizierten Künste zu rezipieren. Die Geschlechterzuordnung schließt dabei an Kleists Deutung der Musik als einer weiblichen Kunstform an (vgl. K, S. 289) – mit dem entscheidenden Unterschied, daß bei Busch der Musik die Rolle des Aggressors zugewiesen wird.

Genau genommen (und wiederum im Gegensatz zu Kleists Text) geht es bei Busch aber gar nicht um die Musik als Kunstform, sondern um die akustische Dimension, über die jedes Tonmedium verfügt – um das ›durchdringende‹ (B, S. 471) Geräusch, auf das Busch auch in »Dideldum!« zu sprechen kommt (»Musik wird oft nicht schön gefunden,|Weil sie stets mit Geräusch verbunden«).[50] Busch greift damit auf einen Aspekt von Musik zurück, der in der Diskussion um die Konkurrenz der Künste durchaus ernst genommen worden ist: Frei von jeder humoristischen Absicht bewertet Kant in der *Kritik der Urteilskraft* die Musik als eine Form des

[48] Allgemein zum Verhältnis von Text und Bild in Buschs Bildergeschichten vgl. Gottfried Willems, Abschied vom Wahren-Schönen-Guten. Wilhelm Busch und die Anfänge der ästhetischen Moderne, Heidelberg 1998, S. 190-207. Willems führt aus, daß Text und Bild bei Busch eigenständig seien und sich gegenseitig erhellten, wobei keines der Medien das andere dominiere; insofern widerspreche Busch der im 19. Jahrhundert verbreiteten und an Lessings *Laokoon* orientierten Vorstellung einer kategorialen Trennung zwischen der ›Raumkunst‹ Malerei und der ›Zeitkunst‹ Literatur (vgl. ebd., S. 192-195).

[49] Frank Pietzcker, Wilhelm Busch – Schuld und Strafe in Werk und Leben, München 1984, S. 58.

[50] Wilhelm Busch, Dideldum!, in: ders., Bildergeschichten (Anm. 4), Bd. 2, Sp. 555. Ähnlich heißt es in *Fipps, der Affe* über den Klavier spielenden Affen: »Oft wird es einem sehr verdacht,|Wenn er Geräusch nach Noten macht« (Busch, Bildergeschichten [Anm. 4], Bd. 3, Sp. 142). Auch wenn im Kommentar der Gesamtausgabe mehrfach darauf hingewiesen wird, daß Busch keine grundsätzliche Abneigung gegen Musik hegte und selbst Klavier gespielt habe, zählt die Störung durch Hausmusik zu den bevorzugten Motiven in den Bildergeschichten. Zudem finden sich in Briefen Belege dafür, daß die »von anderen hervorgebrachte Musik, die zu hören ihm unwillkürlich oder gar zwangsweise auferlegt ist, für Busch zu den besonders gefürchteten Belästigungen [zählt]« (Busch, Bildergeschichten [Anm. 4], Bd. 1, Sp. 1407). Ausführlich mit dem Thema ›Busch und die Musik‹ beschäftigt sich Joachim Altemark, Der Lärm, womit der Musikant uns stört. Nachdenkliches über das Verhältnis Wilhelm Buschs zur Musik, Hamburg 1962.

Freiheitsentzugs, insofern sie »ihren Einfluß weiter, als man es verlangt (auf die Nachbarschaft), ausbreitet, und so sich gleichsam aufdringt, mithin der Freiheit andrer, außer der musikalischen Gesellschaft, Abbruch tut«[51] – für Kant ein Argument, um die Minderwertigkeit der Musik im Vergleich mit Literatur zu untermauern. Trotz der Komik von Buschs Bildergeschichte geht es medientheoretisch also ans Eingemachte, mithin weniger um einen Konflikt kauziger Nachbarn als vielmehr um die Verträglichkeit und die Bewertung der beiden Kunstformen. Der konkrete Konflikt der Künstler in Buschs Bildergeschichte, der in der Bildzerstörung gipfelt, ist deshalb als beispielhafter Ausdruck einer allgemeinen Medienkonkurrenz zu verstehen, bei der das Bild zwar vernichtet, vor allem aber die Musik diskreditiert wird.

BILDZERSTÖRUNG ALS GESCHLECHTERKAMPF: GEORG HEYM

Der in Buschs Bildergeschichte entfaltete Konflikt zwischen zwei Künstlern wird von Georg Heym in einem Tagebucheintrag vom 4. September 1910 um einen Schriftsteller erweitert und in eine neue Frontenstellung überführt: »Es wird leichter sein, mit einem Maler o[der] Musiker Freundschaft zu halten, wie mit einem Dichter.«[52] Auch wenn Heym hier die inter- gegenüber der intramedialen Konkurrenz zurücktreten läßt (und dabei vor allem seine schwierige Beziehung zu Jakob van Hoddis im Kopf zu haben scheint),[53] kann von einem spannungsfreien Verhältnis zwischen Text und Bild zumindest in bezug auf Heyms 1911 entstandene Novelle *Der Dieb* keine Rede sein.[54]

[51] Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M. 1995, S. 270. Aus systematischer Perspektive ordnet Kant die Musik vor allem deshalb als letzte unter den schönen Künsten ein, weil sie »bloß mit Empfindungen spielt« (ebd., S. 269), aber weder Einbildungskraft oder Verstand noch Vernunft anrege.

[52] Heym, Dichtungen (Anm. 4), Bd. 3, S. 142.

[53] Das »Problem Heym – van Hoddis«, bei dem es vor allem um die Frage nach der ›Stärke‹ der beiden Schriftsteller geht, wird mehrfach in den Tagebüchern reflektiert – und am Ende eindeutig zu Heyms Gunsten beantwortet: »Hoddis kann ja garnichts« (ebd., S. 155, vgl. auch S. 174).

[54] Veröffentlicht wurde der Text erst 1913 in der postum erschienenen Prosasammlung *Der Dieb*; Heym hatte mit seinem Verleger Ernst Rowohlt noch im November 1911 den Vertrag über den Band abgeschlossen und den Titel festgelegt. – Eine Kunstzerstörung verarbeitet Heym bereits 1910 in seiner dramatischen Szene *Der Wahnsinn des Herostrat*, die aus der Perspektive des Brandstifters das Niederbrennen des Artemis-Tempels in Ephesos 356 v. Chr. darstellt (vgl. Georg Heym, Der Wahnsinn des Herostrat, in: ders., Dichtungen [Anm. 4], Bd. 2, S. 723-731). Herostrat gilt als »Stammvater aller Kunstzerstörer« (Pickshaus [Anm. 3], S. 36).

Der Protagonist des Textes stiehlt Leonardo da Vincis *Mona Lisa* aus dem Pariser Louvre, flieht mit dem Bild nach Florenz, schlitzt dort das Gemälde mit einem Fleischmesser auf, setzt es zusammen mit seiner Dachwohnung in Brand und ist schließlich dafür verantwortlich, daß drei Feuerwehrleute mit ihm in dem brennenden Haus ums Leben kommen.[55] Daß der Titel sich trotz dieses Handlungsverlaufs allein (und einigermaßen euphemistisch) auf den Diebstahl des Bildes bezieht, kann als Anspielung auf den realen Hintergrund des Textes verstanden werden: Kurz vor dessen Niederschrift war im August 1911 tatsächlich die *Mona Lisa* aus dem Louvre gestohlen worden, wovon im *Berliner Abendblatt* am 23. August 1911 in einem mit *Der Dieb* überschriebenen Artikel berichtet wurde.[56] Wenige Tage später konnte man in derselben Zeitung das Gerücht lesen, ein Mann mit »sadistische[n] Neigungen« sei in das Bild verliebt gewesen, habe den Raub in Auftrag gegeben und die *Mona Lisa* dann »durch mehrere Stiche [in die Brust] verletzt«[57] – so daß Heyms Novelle eine visionäre Fortschreibung des zu Lebzeiten des Autors unaufgeklärt bleibenden Diebstahls darstellt. Während Heym das Motiv seines Textes also der Presse entnehmen konnte, ist umgekehrt die Realität insoweit Heyms Novelle gefolgt, als das Bild Ende 1913 (rund zwei Jahre nach Heyms Tod und wenige Monate nach der Erstveröffentlichung des Textes) tatsächlich in Florenz wieder aufgefunden wurde – allerdings in einem deutlich besseren Zustand als am Ende von Heyms Text.[58]

[55] Zur unübersichtlichen Struktur des Textes, der über keine Exposition verfügt und bereits nach wenigen Absätzen in eine zehnseitige aufbauende Analepse übergeht, vgl. Inge Jens, Die expressionistische Novelle. Studien zu ihrer Entwicklung, Tübingen 1997, S. 98-100.

[56] Der Artikel ist abgedruckt bei Bernd W. Seiler, Die historischen Dichtungen Georg Heyms. Analyse und Kommentar, München 1972, S. 300f.

[57] »Auf der Jagd nach der Gioconda« (4.9.1911); zitiert nach Seiler (Anm. 56), S. 301. – Das reale Bild wurde am 21. August 1911 gestohlen, die *Mona Lisa* aus Heyms Text am 17. August. Ausführlich rekonstruiert wird der Diebstahl der *Mona Lisa* in Milton Esterow, Mit Mona Lisa leben. Die großen Kunstdiebstähle unserer Zeit, Oldenburg, Hamburg 1967, S. 107-148. Esterow weist darauf hin, daß auch in der französischen Presse sofort divergierende »phantasievolle Erklärungen für das Verbrechen« geliefert worden seien und erwähnt in diesem Zusammenhang auch Heyms Text kurz (ebd., S. 108f.). Als literarisches Motiv findet sich der Raub der *Mona Lisa* u.a. in Chris Greenhalghs Gedichtband *Stealing the Mona Lisa* von 1994. Opfer eines Kunstattentats ist die *Mona Lisa* erst 1956 geworden – dann allerdings gleich zweimal innerhalb kurzer Zeit. Eine Abbildung des Werkes nach dem zweiten Anschlag liefert Pickshaus (Anm. 3), S. 13.

[58] Florenz ist vermutlich der Entstehungsort der *Mona Lisa* und verfügt außerdem über eine prominente Tradition der Bildzerstörung: Ende des 15. Jahrhunderts ist Florenz Schauplatz der berühmten ›Verbrennungen der Eitelkeiten‹ durch den Dominikanermönch Savonarola, bei denen neben Schmuck, Spielen und Toilettenartikeln auch Bücher und Bilder dem

Anders als beim realen Kunstdieb, der das Bild aus nationalistischen Motiven zurück nach Italien bringen wollte, handelt es sich beim namenlos bleibenden Protagonisten der Novelle um einen psychisch gestörten religiösen Fanatiker. Die in den Bildzerstörungstexten von Schiller, Kleist und Busch latent vorhandene Frauenfeindschaft stellt für ihn den zentralen Beweggrund des Bildraubs und der Bildzerstörung dar. Denn Heyms Protagonist stilisiert sich selbst zum »wahren Messias und Boten Gottes« (H, S. 88), der Christi Erlösungswerk vollenden müsse, weil dieser am Kern der Sünde, der Frau, vorbeigegangen sei (vgl. H, S. 76);[59] insofern schließt der Text auch an den Konnex von Bildzerstörung und Religion an, wie er bei Schiller und Kleist begegnet. Im Anklang an Otto Weiningers antifeministischen Bestseller *Geschlecht und Charakter*[60] von 1903 konstatiert der Protagonist: »Ja, das Weib war das ursprüngliche Böse. Christi Werk war umsonst gewesen.« (H, S. 74) Die *Mona Lisa* ist in diesem Kontext von besonderer Bedeutung, da das Bild dem Protagonisten als »Symbol« der Weiblichkeit, als »Altar der Teuflin« erscheint, vor dem sich

> die Weiber immer [versammelten], oder sie gingen auch nur an ihm vorüber und sogen aus ihm eine neue Kraft, wie die Schlangen, die manchmal in ihre geheimnisvollen, unterirdischen Städte zurückkehren, um sich neue Gifte zu holen. (H, S. 76f.)

Leonardos Bild wird somit die doppelte Funktion zugeschrieben, die dämonische Weiblichkeit sowohl zu visualisieren als auch immer wieder neu zu

Feuer zum Opfer gefallen sind; vgl. dazu ausführlich Horst Bredekamp, Renaissance-Kultur als ›Hölle‹: Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten, in: Bildersturm (Anm. 1), S. 41-64.

[59] Die insbesondere im expressionistischen Drama populäre Christussymbolik tritt damit bei Heym bereits einige Jahre vor den Erlösungsdramen Georg Kaisers (etwa *Die Bürger von Calais* von 1914) oder Ernst Tollers *Die Wandlung* (1918) in Erscheinung. Die in diesen Dramen an die Christusfigur gebundene emphatische Hoffnung auf einen ›Neuen Menschen‹ läßt sich mit dem wahnsinnigen Protagonisten Heyms allerdings nicht verbinden.

[60] Weininger behandelt die Frau als eine unterentwickelte Bewußtseinsstufe und reduziert sie auf ihren Sexualtrieb, welcher die Ursache aller männlichen Sünde sei: »Das Weib ist die Schuld des Mannes« (Otto Weininger, Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung, Nachdruck der 1. Aufl. v. 1903, München 1980, S. 401). Wenn es über Heyms Protagonisten heißt, daß dessen »Leib sich ganz des Fleisches entwöhnt hatte« (H 74), entspricht dies ferner Weiningers Forderung nach absoluter Keuschheit – selbst das Aussterben der Menschheit wird von Weininger dafür in Kauf genommen. – Ein knapper Hinweis auf Weiningers Text findet sich bereits bei Hans Schumacher, Die Todesproblematik in dem Novellenbuch ›Der Dieb‹ von Georg Heym, in: Spiegel im dunklen Wort. Analysen zur Prosa des frühen 20. Jahrhunderts, Bd. 2, hrsg. v. Hans Schumacher, Frankfurt/M., Bern, New York 1986, S. 35-99, hier S. 75.

entfachen.[61] Der Protagonist fühlt sich durch dieses Bündnis von Gemälde und Weiblichkeit derart bedroht, daß er sich bisweilen nur mit einem »silbernen Phallus« (H, S. 77) als einem Symbol der Männlichkeit in der Hand in die Nähe des Bildes traut. In seinen Wahnvorstellungen ist es allerdings nicht nur dieses eine Bild, welches auf der Seite ›der Frauen‹ steht – auch »alles andere, was da noch aufgehängt war, war nur da, um das Zeichen zu verstecken und den Männern das Geheimnis zu verbergen.« (H, S. 76) Analog zu den Texten von Kleist und Busch wird somit auch in Heyms Text einem Medium ein Geschlecht zugewiesen – anders als dort wird nun allerdings nicht die Musik, sondern die Malerei zur ›weiblichen Kunst‹ erklärt. Auf diesen ›Geschlechtergegensatz‹ zwischen Bildbetrachter und Bild wird nicht zuletzt dadurch Bezug genommen, daß der Protagonist im gesamten Text stets als ›er‹ und die *Mona Lisa* zumeist als ›sie‹ bezeichnet werden – das für das Bild erwartbare Personalpronomen ›es‹ wird dagegen vermieden.

Dem Bündnis von ›Teuflin‹, Frau und Bild setzt der Text eine Allianz von Gott, Mann und Sprache bzw. Schrift entgegen. Während ›die Frauen‹ ihre Kraft aus der Begegnung mit einem Bildmedium beziehen, handelt der Protagonist als Repräsentant der Männer ›verbal inspiriert‹: »Gott hatte es ihm selber *gesagt*«, »Gott hatte *gesprochen*« (H, S. 76 und 82; Herv. TH). Wenn der Protagonist immer wieder aus der Bibel vorliest und der Erzähler dabei stets das jeweilige Kapitel angibt, wird auf die Sprach- bzw. Schriftlichkeit des Bezugsmediums ostentativ hingewiesen. Nicht aus visuellen Eingebungen oder Träumen, sondern allein aus Worten und der Schrift bezieht der Bilderdieb seine Motivation und Legitimation. So geht auch dem Raub des Bildes eine Konfrontation von Bild- und Text-Medium unmittelbar voraus: Vor dem Bild kniend greift der Protagonist zum »Buch« und liest »noch einmal *die Worte* der Apokalypse« (H, S. 87f., Herv. TH).[62] Auf engstem Raum werden dabei drei Charakteristika des Mediums ›Schrift‹ hervorgehoben: Das semiotische System (Worte), der materielle Zeichenträger (Buch) und der Schriftinhalt (Apokalypse). Aus der Kombination dieser drei Aspekte wird die Kraft für den Bilderraub abgeleitet.

Bei der Entwendung der *Mona Lisa* erfährt die Konkurrenz der beiden Medien dann eine weitere Zuspitzung: In der Wahrnehmung des Protago-

[61] Die Deutung der *Mona Lisa* als einer dämonischen ›femme fatale‹ wird im Anschluß an Walter Horatio Paters Leonardo-Essay von 1869 populär und findet sich des öfteren in der Literatur der Jahrhundertwende; vgl. dazu Eduard Hüttinger, Giorgione- und Leonardokult, in: Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, hrsg. v. Roger Bauer u.a., Frankfurt/M. 1977, S. 143-169.

[62] Bei der Apokalypse aus der Offenbarung des Johannes handelt es sich um das im Expressionismus wirkungsmächtigste Buch der Bibel; vgl. dazu u.a. Jens (Anm. 55), S. 91.

nisten entledigt sich das Bild seiner medialen Grenzen und entwickelt sich zu einem hybriden Medium. Vom Bild scheint nun eine Musik auszugehen, »wie das Brausen ferner, blauer und unermeßlicher Meere« (H, S. 86), »wie der silberne Schall einer höllischen Harfe« (H, S. 87). Zur akustischen tritt eine olfaktorische Wahrnehmung, wenn der Protagonist mit der *Mona Lisa* einen »Duft« und »Hauch« (H 87) assoziiert. Immer stärker wird der Eindruck, daß sich das Bild belebt: Der Mund der abgebildeten Frau scheint »sich zu schließen« (H, S. 86), die Augen ihrem Betrachter zu antworten (vgl. H, S. 88, auch schon 78); schon zuvor hat es den Anschein, als verfüge das Bild über kognitive Fähigkeiten (vgl. H, S. 85). Wenn der Protagonist meint, nicht die Leinwand zu berühren, sondern »ihre Hände« und »ihren Kopf« (H, S. 89), verschwimmt – wie schon beim Marienbild aus Schillers Text – die Differenz zwischen der porträtierten Person und dem Porträt vollends; der Bildinhalt scheint sich aus seiner medialen Gebundenheit zu befreien. Der Protagonist erfährt das Bild als einen dreidimensionalen, lebendigen Körper mit menschlichen Eigenschaften, so daß die Subjekt-Objekt-Beziehung von Bildbetrachter und Bild ins Wanken gerät. Die in neueren (auch kognitions-psychologischen) Bildtheorien in Frage gestellte Ähnlichkeitsrelation zwischen Bild und abgebildetem Gegenstand wird bei Heym ins Zentrum der Bildrezeption gestellt.[63]

Die Entgrenzung des Bildmediums geht nach dem Raub so weit, daß angesichts der personalisierten *Mona Lisa* die Abscheu des Protagonisten in eine erotische Faszination umschlägt und er das Bild plötzlich nicht mehr als Symbol der Weiblichkeit, sondern als seine reale »Geliebte« (H, S. 92) betrachtet. Heyms Protagonist nimmt den »Begriff des Kunstliebhabers wörtlich«,[64] womit sich der Charakter des Bilderraubs von einer religiösen Reinigungstat zu einer Entführung aus Liebe verwandelt. Das Bild geht damit bei Heym – zumindest vorläufig – als Sieger aus der Medienkonkurrenz hervor, das Gegenmedium ›Schrift‹ verliert an Bedeutung: »Auf einem Stuhle sah er seine Bibel. Er warf sie heraus aus dem Fenster und er hörte, wie sie unten aufklatschte.« (H, S. 92)

[63] Aus bildtheoretischer Perspektive ist das Bildverstehen vom Textverstehen, also von der Rezeption arbiträrer Zeichen, nicht grundsätzlich zu unterscheiden (vgl. dazu Martin Andree, Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute, München 2005, S. 33-56). Andree weist unter Bezugnahme auf die empirische Rezeptionsforschung allerdings auch darauf hin, daß ungeachtet der theoretischen Vorbehalte Ikonizität und Ähnlichkeit in der Bildwahrnehmung weiterhin eine große Rolle spielen. Heyms Text bestätigt insofern die »Faktizität dieser Kategorien bei den Rezipienten« (ebd., S. 52).

[64] Melanie Klier, Kunstsehen – Literarische Konstruktion und Reflexion von Gemälden in E.T.A. Hoffmanns ›Serapions-Brüdern‹ mit Blick auf die Prosa Georg Heyms, Frankfurt/M. u.a. 2002, S. 224.

Gleichwohl bleibt die Sprachlosigkeit der *Mona Lisa* der entscheidende Störfaktor in der ›Liebesbeziehung‹, denn allein Sprechen kann die synästhetisch wahrgenommene, multimediale *Mona Lisa* nicht – die Sprache bleibt die Domäne ihres männlichen Gegenspielers.[65] Statt zu reden oder wenigstens »einmal [zu] schreien«, hört der sprachfixierte Protagonist die *Mona Lisa* nur »ganz laut lachen« – und interpretiert dieses »verfluchte Gelächter« als eine Verhöhnung, die »kein Mann« (H, S. 93, ähnlich 80) ertragen könne. Analog zu Nietzsches Deutung des Lachens als »Kunst des *diesseitigen* Trostes« und Angriff auf »alle metaphysische Trösterei«,[66] erlebt der Protagonist das Lachen als »Blasphemie« (H, S. 92), die er trotz seiner zwischenzeitlichen Abkehr von Gott nicht zu dulden vermag. Die positiven Gefühle für die *Mona Lisa* erweisen sich damit als eine vorübergehende Episode (»Seine ganze Liebe war weg«, H, S. 93) und der Protagonist kehrt in den Zustand zurück, in dem er sich vor dem Bildraub befunden hat. Die dort im Zeichen der Medienkonkurrenz bereits mehrfach phantasierte Zerstörung des Bildes (vgl. H, S. 80, 86 und 87f., auch 91) wird nun in die Tat umgesetzt. Letztlich zeigt sich der Protagonist also doch dem Schriftmedium und seiner göttlichen Verbalinspiration verpflichtet:

> In der Küche unten suchte er sich ein großes Messer, lang und breit, so ein richtiges zum Fleischschneiden. […]
>
> Mit Bedacht suchte er sich eine Stelle, wo er ansetzen konnte. Die Augen waren das Böseste, sicher. Man konnte ja auch das Herz nehmen, sie gleich töten, aber das war nicht genug Rache. Er trat an sie heran und setzte die Spitze des Messers auf den inneren Winkel des rechten Auges, stach das Messer etwas herein und begann das Auge herauszuschneiden. […] Er riß es heraus und trat es mit dem Fuße aus, als es noch zitterte.
>
> […] Jetzt kam der Mund an die Reihe. Er konnte es sich nicht versagen, ihn noch einmal zu streicheln, einmal noch leise mit dem Zeigefinger über diese Lippen zu fahren.
>
> Dann, da wo das Lachen am bösesten saß, an dem rechten Mundwinkel, stach er hinein.
>
> […] Er war fürchterlich anzuschauen, dieser Kopf, aus dem plötzlich der Tod von innen herausgebrochen war wie ein Gefangener aus seinem Loche. (H, S. 94f.)

[65] Insofern kann von einer »Dialogisierung des Gemäldes« (ebd., S. 221) im engeren Sinn keine Rede sein.

[66] Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, in: ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in fünfzehn Bänden, Bd. 1, hrsg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München 1980, S. 9-156, hier: S. 22.

Die Bildzerstörung wird wie die Ermordung eines Menschen vollzogen, der nicht einfach sterben, sondern an der schrittweisen Verstümmelung seiner Sinnesorgane leiden soll. Einzelne Bestandteile der Leinwand, so etwa die ›zitternde‹ Augenpartie, erscheinen dem Protagonisten als reale menschliche Körperteile, wie auch die Wahl eines Fleischmessers und der Vergleich des Kopfes mit einer Gefängniszelle die Dreidimensionalität des ›Bildkörpers‹ suggerieren. Umgekehrt spiegelt sich am Ende der Novelle die Zerstörung des Bildes in der Zerstörung menschlicher Körper, wenn der Verbrennungstod der Feuerwehrmänner in deutlicher Analogie zur Bildschändung präsentiert wird: Geschildert wird dort die sukzessive Zerstörung von Augen, Gesicht und Händen, also ausschließlich von Körperteilen, die auch auf dem Bild dargestellt sind. Im Text werden die Bild- als Körperzerstörung und die Körper- als Bildzerstörung inszeniert.

Diese Engführung von Körper und Bild rückt im Textverlauf auch durch eine Verstärkung der sich in der zitierten Textpassage bereits andeutenden nekrophilen Züge immer stärker in den Vordergrund.[67] Nachdem der Protagonist seine Wohnung in Brand gesetzt hat, sieht er den heranstürmenden Feuerwehrleuten »aus den hohlen Ausschnitten entgegen, groß und wild aus seiner Maske hervor, und seine lange Zunge wippte aus dem leeren Mund des Bildes heraus« (H 96). In doppelter Hinsicht kommt es hier zu einer körperlichen Vereinigung von Bild und Bildzerstörer: Einerseits erscheint das Bild als Maske, als die zweite Haut des Protagonisten, so daß der Gegensatz von Subjekt und Objekt der Bildzerstörung zu verschwimmen scheint, andererseits wird die Objekthaftigkeit des Bildes dadurch erhalten, daß der Protagonist seine ›lange Zunge‹ in rhythmischer Bewegung durch die Bildöffnung steckt. Indem das als Körper evozierte

[67] Schon in Heyms Szene *Der Wahnsinn des Herostrat* ist das Verbrennen des Artemis-Tempels und insbesondere eines Artemis-Bildes erotisch konnotiert (vgl. Heym, Wahnsinn [Anm. 54], S. 727ff.). – In Dmitrij M. Merežkovskijs historischem Roman *Leonardo da Vinci* (1901) werden in der Hochrenaissance ›heidnische‹ Bilder auf dem Scheiterhaufen verbrannt, darunter allerdings nicht die *Mona Lisa*, sondern Leonardos *Leda mit Schwan*. Sowohl die Belebung des Bildes als auch die Assoziation der Bildzerstörung mit einem sexuellen Übergriff auf die Abgebildete finden sich auch in Merežkovskijs Darstellung: »Ganz nackend, alle geheimen Falten ihres Körpers preisgebend, freute sich Leda über ihre Kinder […] und ein anmutiges Lächeln umspielte ihre Lippen. […] Die Flamme ergriff die Leda und beleckte mit ihrer roten Zunge den nackten Körper; er sah dadurch rosiger, wie lebendig aus und wurde so immer geheimnisvoller und schöner« (Dmitry S. Merežkovskij, Leonardo da Vinci. Historischer Roman aus der Wende des 15. Jahrhunderts, 24.-30. Tsd., Leipzig 1912, S. 189f.); zur personalisierten *Mona Lisa* vgl. ebd., S. 475. Heym zählt Merežkovskij in seinem Tagebuch neben Hölderlin, Nietzsche und Grabbe zu den »4 Helden meiner Jugend«; unter den Daten des 27.12.1909 und des 30.11.1910 finden sich Hinweise auf die Lektüre von Merežkovskijs Leonardo-Buch (Heym, Dichtungen [Anm. 4], Bd. 3, S. 86, 133 u. 153).

Bild oral penetriert wird, läuft die Bildzerstörung – wie schon in Schillers Darstellung des Bildersturms – in einer Vergewaltigungsszene aus. Der im Verbund mit der Sprache agierende Mann bemächtigt sich am Ende des Textes vollständig des als Symbol der Weiblichkeit gedeuteten Bildes.

Explizit bewertet wird die Zerstörung und Schändung des Bilds in Heyms Text nicht, da dieser in seiner internen Fokalisierung an die Perspektive des Protagonisten gebunden bleibt.[68] Abgesehen von einigen autobiographischen Versatzstücken, die den Protagonisten in die Nähe des Autors rücken,[69] bringen allein zwei der Novelle als Motto vorangestellte Verse Baudelaires eine auktoriale Sympathie für den Kunstzerstörer zum Ausdruck: Dort heißt es, daß die Verrückten, zu denen das artikulierte Ich auch sich selbst zählt, den Dummköpfen vorzuziehen seien.[70] Ausgerechnet vermittels eines literarischen Fremdtextes wird der Angriff auf das Bildmedium somit von vornherein in ein mildes Licht gerückt – von einer Allianz der Künste kann hier keine Rede sein. Gemeinsam mit der an den Anfang der Novelle gestellten Collage aus Bibelzitaten bildet der Paratext vielmehr ein intertextuelles Rückgrat für jene das Handeln des Protagonisten leitende Frontstellung zwischen Text und Bild.

[68] Nur in der Schlußpassage dominiert eine externe Fokalisierung, in welcher der Todeskampf der Feuerwehrleute geschildert wird. Für den von Melanie Klier ins Spiel gebrachten »auktorialen Erzähler« finden sich im Text dagegen keine Hinweise (Klier [Anm. 64], S. 224 u. 241). Indem in Heyms Novelle keine psychologischen Erklärungen für das Verhalten des Protagonisten geliefert werden, setzt der Text Alfred Döblins vehemente Kritik an der »psychologische[n] Manier« zeitgenössischer Prosa schon vor der Veröffentlichung von Döblins einflußreichem *Berliner Programm* von 1913 um (Alfred Döblin, An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm, in: ders., Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur, Olten, Freiburg 1989, S. 119-123, hier: S. 120).

[69] Notizen zu Heyms Angst vor dem eigenen Wahnsinn durchziehen das Tagebuch ab 1908; im Mai 1911 schreibt Heym: »Es muß anders werden, sonst werde ich wahnsinnig. Ich bin am verrückt werden –« (Heym, Dichtungen [Anm. 4], Bd. 3, S. 157; vgl. auch S. 104, 115, 144, 146, 149, 154 und 168). Im Tagebuch findet sich darüber hinaus jene paradoxe Mischung aus einer grundsätzlichen Verachtung der Frau und einer bedingungslosen Liebe zu Frauen, die für Heyms Titelfigur charakteristisch ist (vgl. ebd., u.a. S. 87, 147f., 155). Ferner ist von Wolkenstudien des Protagonisten die Rede (vgl. H 73f.), die auch in Heyms Tagebuch ausgiebig Niederschlag finden (ebd., S. 136, 144, 153 u. öfter).

[70] Das Motto lautet: »Aux sots je préfère les fous|Dont je suis, chose, hélas! certaine« (H 72). Zu Heyms Baudelaire-Verehrung vgl. Heym, Dichtungen (Anm. 4), Bd. 3, S. 149, ferner 165 u. 189; zur Baudelaire-Rezeption bei Heym allgemein vgl. Eva Krüger, Todesphantasien. Georg Heyms Rezeption der Lyrik Baudelaires und Rimbauds, Berlin 1992. – Die Figur des Irren gehört zu einem der populärsten und zumeist affirmativ besetzten Motive des Expressionismus: Ludwig Rubiner zählt »religiös Irrsinnige« explizit zu den Randgruppen, auf die Dichtung sich zu konzentrieren habe (Ludwig Rubiner, Der Dichter greift in die Politik, in: Ich schneide die Zeit aus, hrsg. v. Paul Raabe, München 1964, S. 64-70, hier: S. 66). Vgl. allgemein Thomas Anz, Literatur des Expressionismus, Stuttgart, Weimar 2002, S. 82-89.

Gleichwohl wird der *Mona Lisa* bei Heym eine immense Wirkungsmacht zugeschrieben. Das mimetische Zeichensystem von Leonardos Bild führt beim Protagonisten zu einer Verwechslung von Abbildung und abgebildeter Person und übt dadurch eine körperlich spürbare Attraktion aus, welche der Kraft des Wortes zumindest vorübergehend überlegen ist. Während einerseits die Schrift in Heyms Novelle das Weltbild des Protagonisten nachhaltig prägt und als das moralische Medium dem ›teuflischen‹ Bild vorgezogen wird, übertrifft andererseits aus rezeptionsästhetischer Perspektive die Intensität der Bildwahrnehmung den Leseakt deutlich. Ausschlaggebend für diese Macht des Bildes ist die ihm zugeschriebene Fähigkeit, im Rezeptionsakt die Grenzen des Bildmediums zu sprengen und mit dieser medientheoretischen Paradoxie – die Bildrezeption führt zur Bildvergessenheit – den Eindruck eines multimedialen Übergriffs auf den Betrachter zu erzeugen.

BILDZERSTÖRUNG ALS IDEALE BILDREZEPTION: BOTHO STRAUSS

Im April 1982 verübt ein manisch-depressiver Student in der Neuen Nationalgalerie Berlin einen Anschlag auf das Bild *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* des Abstrakten Expressionisten Barnett Newman, bei dem das großformatige Gemälde durch Schläge mit einer Plexiglasstange schwer beschädigt wird.[71] 1983 hält Jean-François Lyotard an der Hochschule für bildende Kunst in Berlin einen Vortrag mit dem Titel *Das Erhabene und die Avantgarde*, in dem er sich auf die Kunstwerke und Essays von Barnett Newman als Kronzeugen für seine moderne Fassung des Erhabenen beruft. Ohne auf das Bildattentat einzugehen, führt Lyotard aus, daß Newmans Bilder in der Lage seien, das »Bewußtsein außer Fassung«[72] zu bringen und beim Betrachter ein Gefühl der Bedrohung zu erzeugen. Zusammengeführt werden die Bildzerstörung und Lyotards Theorie des Erhabenen in Botho Strauß' 1984 veröffentlichtem (und in Berlin entstandenem) Roman *Der junge Mann*. In einer im vierten Kapitel des Romans enthaltenen Novelle berichtet die Ich-Erzählerin Almut vom Besuch einer Ausstellung zum Abstrakten Expressionismus, der in einer spontanen Zer-

[71] Eine ausführliche Darstellung des Anschlags liefert Pickshaus (Anm. 3), S. 65-123.

[72] Jean-François Lyotard, Das Erhabene und die Avantgarde, in: Merkur 38 (1984), S. 151-164, hier: S. 152. Zu Lyotards Ästhetik des Erhabenen und zum Verhältnis von Strauß' Text zur Theoriegeschichte des Erhabenen vgl. Torsten Hoffmann, Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß), Berlin, New York 2006, S. 30-38 u. 223-268.

störung von Morris Louis' Gemälde *Bower* gipfelt.[73] Der Bezug von Almuts Kunstzerstörung zum Attentat auf Newmans Bild ist offensichtlich: Louis' Bild befindet sich seit 1976 ebenfalls im Besitz der Neuen Nationalgalerie Berlin und hing zur Zeit des realen Anschlags direkt neben Newmans Gemälde. Auch Almuts Tatmotiv stimmt mit den Angaben des Newman-Attentäters überein, der zu Protokoll gab, beim Anblick von Newmans Bild »Furcht« und »regelrechte Angstzustände« empfunden zu haben: »Ich wollte es gar nicht unbedingt kaputtmachen. Ich hatte nur für so einen Moment das Gefühl: Ich muß mich regelrecht dagegen wehren.«[74] Mit ähnlichen Worten erklärt Almut in Strauß' Roman ihre Tat: »Ich verspürte keinen Haß auf das Werk. Ich mußte mich nur zur Wehr setzen« (St, S. 270).

Biographisch hergeleitet wird Almuts Bildzerstörung aus einer »krankhafte[n] Scheu, mit irgendetwas Kunstschönem in Berührung zu kommen« (St, S. 261), die sich nach dem Tod ihres kunstbegeisterten Vaters entwickelt hat. Almuts tabuisiertes Kunstinteresse kommt erstmals zum Ausdruck, als sie eine Postkarte des Isenheimer Altars zerreißt und in den Müll wirft (vgl. St, S. 261) sowie kurz darauf bei einem von ihrem Verlobten angeregten Besuch der Uffizien in Florenz vor Simone Martinis *Verkündigung* zusammenbricht (vgl. St, S. 264). Die Motive der Bildzerstörung und der Überwältigung durch Kunst werden in Almuts Schilderung ihres ungeplanten Besuchs der Düsseldorfer Kunsthalle kombiniert. Von den ausgestellten »gewaltigen Fremdlingen« (St, S. 269) irritiert, setzt Almut sich vor Morris Louis' *Bower*, das »dunkelste[] und mächtigste[] Werk der Ausstellung« (St, S. 269). Schon beim ersten Blick darauf muß sie sich »unwillkürlich ducken, so bedrohlich erschien es mir«:

> Wie erschrak ich nun aber, als ich den Kopf erhob und plötzlich vor mir sein ganzer massiver Farb-Körper sich aufrichtete, und dies Ungeheuer … Ich wußte ja nicht, um was es sich handelte. […] Ich konnte nicht glauben, daß ich ein lebloses Gemälde vor mir hatte. Ich sprang auf, ein schmerzhaftes, dichtes Gedröhn umschloß mich, der Herzton eines un-

[73] In dem als Novellenkranz angelegten Kapitel sind die einzelnen Erzählungen nur locker miteinander und mit dem restlichen Roman verknüpft, so daß sich die von der intradiegetisch-homodiegetischen Erzählerin Almut berichtete Bildzerstörung weitgehend isoliert von ihrem Kontext analysieren läßt. – Zwar wird im Text nur der Künstler und nicht der Bildtitel des von Almut zerstörten Werks genannt, die detaillierte Bildbeschreibung läßt aber keinen Zweifel daran, daß es sich um Louis' *Bower* (1958), 243 × 349 cm, handelt. Eine Abbildung enthält der Katalog der Neuen Nationalgalerie, in dem Newmans und Louis' Bild direkt aufeinander folgen (vgl. Neue Nationalgalerie Berlin, Red. Roland März, Angela Schneider, 2., erg. Aufl. München, New York 1998, S. 104ff.).

[74] Zit. nach: Pickshaus (Anm. 3), S. 74 u. 91.

> vorstellbaren Kolosses schwoll und rollte heran, der maßlose Puls vor meinen Augen dehnte sich aus und wollte gleich schlagen, und er machte mich zu einem winzigen, flüchtigen Zeit-Bakterium und mein Leben zu einem jähen Sprung …
>
> Ich verspürte keinen Haß auf das Werk. Ich mußte mich nur zur Wehr setzen. Der dunkle übermächtige Puls wollte mich erschlagen. Ich hatte ja nur diese kleine Nagelschere in meiner Handtasche. Und so lächerlich es auch war, ich mußte mich aufbäumen bis zuletzt. Ich nahm die Schere in meine Faust und lief mit erhobener Spitze gegen die Leinwand. Ich rannte sie ihm in seinen Rachen. Ich stach viele Male, doch je mehr ich stach, umso wütender wurde das Biest. Ich wand mich in seinem Würgegriff, doch ich ließ nicht nach, ich schnitt und schlitzte das Segeltuch und versetzte ihm tiefe Wunden. Zwei lahme Wärter kamen herbeigehumpelt […].
>
> Ich war außer mir, aber nicht von Sinnen. Ich wußte, was ich tat. Ich kämpfte um mein Leben. (St, S. 269f.)

Wie bei Wilhelm Busch und Georg Heym wird auch hier die Bildzerstörung als ein Kampf inszeniert. Dabei scheint sich Morris Louis' Bild wie Heyms *Mona Lisa* schrittweise aller Grenzen zu entledigen, die für das Bildmedium charakteristisch sind: Die Leinwand ist nicht starr, sondern gerät in Bewegung; sie ist nicht nur optisch, sondern auch akustisch wahrzunehmen; sie ist nicht zwei-, sondern dreidimensional; sie ist kein anorganisches Material, sondern ein Lebewesen; sie ist kein Objekt der Betrachtung, sondern ein aggressives Subjekt, welches den vermeintlichen Betrachter selbst zum Objekt eines Übergriffs macht. An Maßlosigkeit ist diese mediale Entgrenzung kaum zu überbieten. Während in der Vorstellung von Heyms Protagonisten der Bilderkampf auf die Befreiung der Menschheit von der Sünde zielt, mithin über eine symbolische Dimension verfügt, nimmt Almut das Bild als einen konkreten körperlichen Übergriff wahr – sie fühlt sich von dem Farbungeheuer existenziell bedroht, sie ›kämpft um ihr Leben‹.

Auch wenn der Medienkonkurrenz in Almuts Erzählung eine deutlich geringere Bedeutung als in Buschs oder Heyms Text zukommt, finden sich in der sprachlichen Darstellung des Kampfes Anklänge an einen intermedialen Konflikt. Denn die ins Maßlose tendierende Bildwahrnehmung führt Almut zunächst an den Rand der Sprachlosigkeit (zweimal bricht ihre Beschreibung mit drei Punkten ab), bevor sie dem Bild ein sprachliches Maß entgegensetzt: Am Kulminationspunkt der Bedrohung (»er machte mich zu einem winzigen, flüchtigen Zeit-Bakterium und mein Leben zu einem jähen Sprung …« [St, S. 270]) sorgt zunächst ein Absatz –

der erste seit über zwei Textseiten – für eine Unterbrechung der exzessiven Schilderung. Es folgt im Gegensatz zur hypotaktischen Syntax vor dem Absatz eine betont starre parataktische Struktur. Almut beschreibt ihren Widerstand gegen das Bild in parallel konstruierten, kurzen Sätzen, an denen insbesondere die anaphorische Verwendung der Ersten Person Singular auffällt: Sechs der acht folgenden Sätze sowie die drei ersten Sätze des nächsten Absatzes beginnen mit dem Wort ›Ich‹ – Almuts Ringen um den Subjektstatus gegenüber dem Bild spiegelt sich in ihrer Sprache, in der sie sich selbst als Subjekt ostentativ an die Satzanfang setzt. Die Überwältigung durch das hybride Bild bewirkt also noch in der rückblickenden Schilderung eine Sprachkrise, der die Erzählerin mit dem Rückgriff auf eine schematische Sprachverwendung begegnet; es stehen sich eine gegenstands- sowie weitgehend formlose Farbfläche und eine um klare sprachliche Formen bemühte Protagonistin gegenüber.

Auffällig ist das Beharren auf der Subjektposition auch deshalb, weil es nicht zu Almuts sonstiger Passivität und ihrem »Bedürfnis nach Unterordnung« (St, S. 277) paßt.[75] Die Begegnung mit dem Bild von Morris Louis und das Erzählen davon stellen im Kontext der Novelle eine Rebellion des Ich gegen seine Überwältigung dar, also den Versuch, aus der gewohnten Objektposition, die angesichts des Gemäldes in einer Angst vor der völligen Zerstörung der eigenen Subjekthaftigkeit gipfelt, in den souveränen Subjektstatus zu wechseln. Zum einzigen Mal in ihrer Geschichte berichtet Almut von einer Handlung, in der sie sich authentisch fühlt und sich der Fremdbestimmung widersetzt. Mit anderen Worten: Der Bildzerstörung bei Strauß geht zwar wie bei Heym eine Belebung und Personalisierung des Bildes voraus – die Pointe von Almuts Bildattentat besteht dann aber gerade darin, daß erst dadurch auch die Personalisierung und Subjektwerdung Almuts gelingt.

Nur vor diesem Hintergrund ist nachvollziehbar, warum sich Almut mit der strafrechtlichen Verfolgung ihrer Tat und dem daraus resultierenden Freispruch nicht zufrieden gibt: Ihre vollständige Identifikation mit der Tat wird dort aus strategischen Gründen bezweifelt. Die Gutachter und ihr Anwalt bemühen sich ausgerechnet da um den Nachweis ihrer Unzurechnungsfähigkeit und damit »Schuld*unfähigkeit*« (St, S. 271), wo Almut

[75] Almut hatte sich zunächst ihrem Vater, dann ihrem Verlobten unterworfen. Da auch das Morris Louis-Bild von ihr durchweg männlich konnotiert und sie zudem von zwei männlichen Wächtern überwältigt wird, ist auch dieser Bildzerstörung ein unterschwelliger Geschlechterkonflikt eingeschrieben. Von der realen wie der literarischen Tradition der Bildzerstörung setzt Strauß' Text sich dadurch ab, daß das Bildattentat von einer Frau verübt wird – während ansonsten gilt, daß »Kunstzerstörung eine Domäne der Männer ist« (Pickshaus [Anm. 3], S. 10).

zum ersten Mal in ihrem Leben autonom gehandelt hat und sich mit ihrer Tat identifizieren kann. Letztlich bestätigt der Freispruch Almuts »schlimmste[ ] Befürchtungen«: »Meine eigenen Aussagen, meine offen dargelegten Motive fanden dabei keinerlei Berücksichtigung« (St, S. 271). Ihr gerade erst entdecktes Selbstbewußtsein wird von den Anwälten schlicht übergangen.

Damit wehrt sich Almut explizit gegen eine Pathologisierung ihres Bildattentats – und implizit gegen jenen Nexus von Bildzerstörung und Wahnsinn, dem man bei Schiller, Kleist und Heym begegnet. Zweifellos handelt es sich bei Almut um die reflektierteste unter den hier verhandelten Kunstzerstörern. So kann man als Leser von Strauß' Roman (anders als die in Almuts Erzählung mit dem Fall befaßten Anwälte und Gerichtspsychiater) Almuts panische Reaktion auf das Bild durchaus nachvollziehen – wenn man Lyotards Theorie des Erhabenen als Deutungsrahmen der Kunstzerstörung anlegt.

Dies wird auch im Text selbst nahe gelegt, denn schon vor Beginn ihrer Erzählung beruft sich Almut auf das »wirklich Erhabene« (St, S. 249), um ihre Vorstellung einer gelingenden Kunstrezeption auf den Begriff zu bringen und sich von den vorangehenden Ausführungen des metaphysischen Erotikers Leon Pracht, der Hauptfigur des Romans, zu distanzieren. Daß Almuts Konzept des Erhabenen eine starke Affinität zu Lyotards Theorie aufweist, zeigt sich insbesondere an Almuts Deutung des Erhabenheitserlebnisses als einer Zeiterfahrung. Während die maßgeblichen Theorien vor Lyotard das Erhabene als ein Raumphänomen beschreiben (so nicht zuletzt, aber auch nicht zuerst bei Kant), stellt Lyotard ein Zeiterlebnis ins Zentrum seiner Theorie. Der Kern erhabener Kunst liegt nach Lyotards Ansicht in dem Versuch, die »Anmaßung des Geistes gegenüber der Zeit aufzulösen«.[76] Vor Newmans Bildern mache der Betrachter eine Zeiterfahrung, die sich nicht in das Zeitkontinuum aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einordnen lasse.

Wenn Almut sich in der Konfrontation mit Morris Louis' Bild plötzlich in ein ›winziges, flüchtiges Zeit-Bakterium‹ und ihr Leben in einen ›jähen Sprung‹ verwandelt sieht, entspricht das im wesentlichen der von Lyotard beschriebenen Rezeptionshaltung. Bekräftigt wird der intertextuelle Bezug auch in Almuts späterer Erklärung des Attentats:

> Ich hatte weder aus Ruhmsucht noch aus Glaubensfanatismus gehandelt. Ich war mit einem fremdartigen Zeit-Maß zusammengestoßen und

[76] Lyotard (Anm. 72), S. 164.

> hatte mich dagegen zur Wehr setzen müssen. Das war alles. Aber niemand verstand das. (St, S. 272)

Als käme es ihm genau darauf an, nämlich Almuts panische Reaktion verständlich zu machen, spricht Ulf Poschardt in seiner Untersuchung zur »Implosion des Zeitkerns in den Bildern von Barnett Newman« von einer »Gefährdung des Verschlungenwerdens«:[77]

> Das Zeitkontinuum soll durchschossen werden – das absolut Präsentische der Erfahrung soll das Vorher und Nachher als Rahmen des Augenblicks ausknipsen. Der Betrachter verschwindet durch den Riss im Zeitkontinuum bei der Erfahrung des ästhetischen Schocks.[78]

›Schockerfahrung‹, ›Verschwinden des Betrachters‹ und »Aggressivität«[79] der Farbflächen – die kunstwissenschaftliche Forschung bedient sich genau jener Begriffe und Metaphern, die auch Almuts narrative Darstellung prägen. Newman selbst hat in seinem berühmtesten Text, dem Manifest *The Sublime Is Now* von 1948, darauf hingewiesen, daß die Bilder des Abstrakten Expressionismus nicht »durch die nostalgischen Brillengläser der Kunstgeschichte« betrachtet werden sollen, sondern vielmehr auf einen Wahrnehmungsvorgang zielen, bei dem »absolute Emotionen«[80] freigesetzt werden. Und noch Newmans leicht pathetischer Wunsch, daß der Betrachter sich »vor seinen Bildern bewußt wird, daß er lebt«,[81] findet in Almuts Entdeckung ihres authentischen Ich einen entfernten Widerhall.

Der Verteidiger des realen Berliner Kunstattentäters hat sich im Gegensatz zu Almuts Anwälten folgerichtig auch direkt auf Newmans überwältigend-erhabene Wirkungsabsichten berufen, um das Verhalten seines Mandanten plausibel zu machen: Letztlich »träfe das Opfer, das Bild, eine Mitverantwortung an seiner Zerstörung«.[82] Auch der Täter gibt an, er sei

[77] Ulf Poschardt, Das Erhabene ist jetzt. Über die Implosion des Zeitkerns in Bildern von Barnett Newman, in: Kunstforum International, Heft 150, 2000, S. 290-297, hier: S. 293.

[78] Ebd., S. 291.

[79] Julian Heynen, Barnett Newmans Texte zur Kunst, Hildesheim, New York 1979, S. 205f.

[80] Barnett Newman, Das Erhabene jetzt, in: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Bd. 2, hrsg. v. Charles Harrison, Paul Wood, Ostfildern-Ruit 2003, S. 699-701, hier: S. 701.

[81] Poschardt (Anm. 77), S. 291. – In einem Interview bezeichnet Newman es als Ziel seiner Arbeit, »[t]hat the onlooker in front of my paintings knows he's there« (Barnett Newman, Interview mit David Sylvester, in: Abstract Expressionism. The Critical Developments, hrsg. v. Michael Auping, London 1987, S. 143-145, hier: S. 144). Ausführlicheres dazu bei Armin Zweite, »Ein Maler malt, damit er etwas zu sehen hat …«, in: Barnett Newman, Bilder. Skulpturen. Graphik, hrsg. v. Armin Zweite, Ostfildern-Ruit 1999, S. 126-155, hier: S. 152f.

[82] Zit. nach Pickshaus (Anm. 3), S. 81.

»derzeit noch der Einzige auf der Welt, der dieses Gemälde intuitiv erkannt« habe – Newman sei diesbezüglich mit ihm sicher »irgendwie einer Meinung« und hätte »vielleicht überhaupt nichts dagegen gehabt [...], daß das so gelaufen ist.«[83] Analog dazu verstärken sich bei Almut nach einer langen Beschäftigung mit dem Werk von Morris Louis nicht die Reuegefühle – vielmehr kommt sie rückblickend zu der Gewißheit, »daß Morris Louis mir vergeben hat« (St, S. 270).

Vor diesem Hintergrund (und abgesehen von der Zerstörung des Bildes als dem letzten Akt des Rezeptionsprozesses) erscheint Almut als eine nahezu ideale Rezipientin des abstrakten Bildes. Das Kunstattentat wird damit in einen in der Literaturgeschichte der Kunstzerstörung neuen Kontext gestellt: Mit ihrem Angriff auf das Bild richtet sich Almut nicht *gegen* die von Bild und Maler nahe gelegte Aneignungsweise, sondern setzt diese auf radikale Weise in die Tat um. Martin Warnkes These, nach welcher der Kunstzerstörung seit dem 18. Jahrhundert das »Stigma der Kulturbarbarei«[84] anhafte, wird von Almuts Tat nicht bestätigt. Im Gegenteil: Den Impuls zur Kunstzerstörung bezieht Almut aus einer intuitiv ›richtigen‹ Deutung des Bildes.

Aus kunsthistorischer Perspektive betrachtet, bewegt Almut sich hier in einer ernstzunehmenden Traditionslinie: In der Kunst des 20. Jahrhunderts werden nicht nur die Kunstzerstörung im allgemeinen und das Aufschlitzen von Leinwänden im besonderen kunstfähig,[85] sondern schon kurz nach der Jahrhundertwende ist versucht worden, die Bildzerstörung auf ein zeitgenössisches kunsttheoretisches Fundament zu stellen. So ruft Filippo

[83] Zit. nach: ebd., S. 79 u. 85. – Newmans Bildreihe scheint für Zerstörungen prädestiniert zu sein, denn 1986 wird im Amsterdamer Stedelijk Museum auch *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* durch lange Schnitte zerstört. Der Täter behauptet, das Gemälde habe ihn »im vergangenen Jahr Tag und Nacht verfolgt« (Moritz Pickshaus, Kunstzerstörer II. Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme, Aktualisierung, Berlin 1995, S. 26).

[84] Warnke (Anm. 1), S. 12.

[85] Berühmt für seine durch Schnitte oder Stöße geöffneten Leinwände ist Lucio Fontana. Gustav Metzger begründet in den 1950er Jahren in mehreren Manifesten sein Konzept der ›autodestruktiven Kunst‹, das er u.a. mit auf Nylontücher geträufelter Säure umsetzt. Ausführliches dazu bei Justin Hoffmann, Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre, München 1995. Daß man die Zerstörung von Bildern als ein ästhetisches Phänomen begreifen kann, zeigen auch die zahlreichen Happenings der 1960er und 70er Jahre, bei denen die Zerstörung von Kunstwerken selbst zum Kunstwerk avanciert (vgl. dazu Gamboni [Anm. 2], S. 276). Die Affinität zwischen der radikalen künstlerischen Avantgarde und der Zerstörung von Kunst wirkt noch im Kontext eines Anschlags auf Michelangelos *Pietà* von 1972 nach, auf den eine Gruppe Schweizer Künstler mit der Forderung reagiert hat, den Attentäter in Venedig mit dem Biennale-Preis auszuzeichnen (vgl. ebd., S. 275).

Tommaso Marinetti in seinem *Manifest des Futurismus* von 1909 explizit zur Zerstörung von Bibliotheken und Museen auf:

> Laßt sie doch kommen, die guten Brandstifter mit den karbolduftenden Fingern! […] Steckt doch die Bibliotheken in Brand! Leitet die Kanäle ab, um die Museen zu überschwemmen! … Ha! Laßt sie dahintreiben, die glorreichen Bilder! Nehmt Spitzhacken und Hammer![86]

Das einzige in Marinettis Zerstörungsphantasien explizit genannte Bild ist ausgerechnet Leonardos *Mona Lisa*,[87] die Georg Heym zwei Jahre später in seiner Novelle tatsächlich verbrennen läßt. Doch trotz dieser Parallelen zu Heyms Novelle liefert das Manifest keinen Deutungsrahmen für die Tat von Heyms religiösem Fanatiker, dessen Motive eher an die byzantinischen oder reformatorischen Bilderstürme anschließen als an die avantgardistischen Visionen Marinettis. Anders als Almut in Strauß' Text agiert Heyms Protagonist also kunsttheoretisch nicht auf der Höhe seiner Zeit. Das Angebot, Kunstzerstörung und Kunstverstand zusammenzuführen, wird erst in Strauß' Text angenommen.

Als anschlußfähig erweist sich die Romanfigur Almut aber nicht nur in bezug auf die Kunstgeschichte der Kunstzerstörung und Lyotards Theorie des Erhabenen, sondern auch im Blick auf die kulturkritischen und kunsttheoretischen Überlegungen von Botho Strauß. Während sich in *Der junge Mann* ebenso wie in Strauß' Essays der Vorwurf findet, in der Selbstgewißheit westlicher Konsumgesellschaften sei kaum jemand in der Lage, Neues und Befremdliches »anzuerkennen, ja vielleicht nicht einmal mehr zu *er*kennen« (St 283), gilt das für Almut gerade nicht. Ihre Empfänglichkeit für Kunst und insbesondere für deren irritierende Fremdheit ist in

[86] F.T. Marinetti, Manifest des Futurismus, in: Der Sturm, Nummer 104, März 1912, S. 828-829, hier: S. 829. Zuerst veröffentlicht wurde Marinettis Text 1909 in französischer Sprache in der Pariser Zeitung *Le Figaro*. Nach Aussage Gottfried Benns zirkulierte das Manifest 1910 im Kreis der Berliner Expressionisten; ob Heym den Text kannte, ist unklar (vgl. Gottfried Benn, Gruß an Marinetti, in: ders., Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke, hrsg. v. Bruno Hillebrand, Frankfurt/M. 1989, S. 491-494, hier: S. 492). Zur frühen Rezeption des Futurismus in Deutschland vgl. Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland: Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Expressionismus. Ein literarhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt, Stuttgart 1991, insb. S. 69-129. Mit den Zerstörungsphantasien im Futurismus befaßt sich ausführlich Hanno Ehrlicher, Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden, Berlin 2001, S. 87-173.

[87] Schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts finden sich auf die *Mona Lisa* und den Louvre gerichtete ikonoklastische Phantasien bei französischen Künstlern (vgl. Gamboni [Anm. 2], S. 265). Beispiele für die *Mona Lisa*-Kritik aus dem Umkreis des Futurismus benennt Hüttinger (Anm. 61), S. 151ff.

Strauß' Essays eindeutig positiv konnotiert: So spricht Strauß im Nachwort zu George Steiners *Real Presences* affirmativ von einer »*Begabung* […], sich überwältigen zu lassen [vom] singuläre[n] Zustoßen eines Gedichts, einer Musik, einer Plastik«.[88] Almuts Bildrezeption ist schon deshalb eng an Strauß' essayistische Äußerungen zur Ästhetik angebunden, weil er sich darin primär auf die *Wirkung* von Kunst bezieht und eine gelingende Kunstrezeption immer wieder auf den Begriff der ›Überwältigung‹ bringt.[89] Welches Kunstwerk welchen Mediums dabei als Auslöser fungiert, spielt in den Essays allenfalls sekundär eine Rolle – die gleichzeitige Erwähnung von ›Gedicht‹, ›Musik‹ und ›Plastik‹ (und damit aller drei Hochkünste) ist insofern symptomatisch für Strauß' ästhetisches Programm.

Zweifellos interessiert sich der ›ästhetische Fundamentalist‹[90] Botho Strauß weniger für ›Medien‹ als für ›Künste‹.[91] Liest man *Die Geschichte der Almut* als narrative Umsetzung eines rezeptionsästhetischen Programms, richtet sich die Erzählung von der Bildzerstörung nicht gegen ein Kunstwerk oder gegen ein Medium, sondern gegen die emotionale Abgeklärtheit und Gleichgültigkeit gegenüber Kunst, wie sie von den Restauratoren des von Almut zerstörten Bildes repräsentiert wird.[92] Almut übernimmt in dieser allegorischen Lesart die Funktion der ästhetischen

[88] Botho Strauß, Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit, in: George Steiner, Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?, München, Wien 1990, S. 303-320, hier: S. 313 (Herv. TH).

[89] Almut spricht sich selbst die »Fähigkeit zur Bewunderung« zu (St, S. 279). Vgl. zur Überwältigung St 280f. u. 291, dazu Strauß, Aufstand (Anm. 88), S. 310, und Strauß, Der Untenstehende auf Zehenspitzen, München, Wien 2004, S. 59ff.

[90] Vgl. dazu Stefan Breuer, Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus, Darmstadt 1996, S. 1-3. Schon bevor Strauß von Breuer dieser Tradition zugeordnet wird, bezieht sich Strauß 1987 in einem Essay affirmativ auf den »poetische[n] Fundamentalist[en]« Rudolf Borchardt; Strauß bezeichnet damit eine Haltung, in der »gegen Geschichte und Vergehendes die gedenkende Macht der Dichtung [gekehrt wird], dem Zeitenwandel enthoben wie Religion« (Botho Strauß, Die Distanz ertragen. Über Rudolf Borchardt, in: ders., Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit, München, Wien 1999, S. 7-22, hier: S. 14).

[91] Almuts heftige Reaktion auf das Bild läßt sich auch als Zurückweisung der These verstehen, daß seit der Moderne die »nachrichtliche Präsentation von Schreckensfällen« in den Massenmedien den von Kunstwerken ausgelösten Schrecken ersetzt habe; vgl. dazu Christa Karpenstein-Eßbach, Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien, Paderborn 2004, S. 228. Zur Differenz zwischen ›Medien‹ und ›Künsten‹, insbesondere im Hinblick auf deren Wirkungsintensität, vgl. ebd., S. 216-234.

[92] Die Restauratoren haben das Gemälde bereits vor dem ersten Kontakt mit dem Bild kunstgeschichtlich eingeordnet und selbst der vermeintlich direkte Kontakt mit dem Werk findet bei ihnen nicht unvermittelt, sondern über »Makrofotografien« (St, S. 282) statt. Almuts Vorstellungen einer emotionalen Reaktion auf Kunst finden in den »aufgeklärten

Fanatikerin; das Attentat gilt weniger dem ästhetischen Produkt als vielmehr der Unfähigkeit zur ästhetischen Erfahrung. Die leidenschaftliche Kunstzerstörung – so die Moral von Strauß' Text – ist der ästhetischen Abstumpfung allemal vorzuziehen.

Bemerkenswert ist daran, daß der Schriftsteller Botho Strauß dort, wo es augenscheinlich ganz allgemein um Kunstrezeption geht, auf die ›fremde‹ bildende Kunst zurückgreift. Für die literarische Darstellung einer besonders intensiven ästhetischen Erfahrung scheint die Bildkunst mithin besser als die anderen Künste geeignet zu sein. Daß für Strauß gerade vor dem Hintergrund einer visuell ausgerichteten Kultur die Macht der bildenden Kunst virulent wird, zeigt bereits Strauß' Prosaband *Paare, Passanten* von 1981:

> Nicht die Schrift, nicht die Musik, zuerst und paradoxerweise ist es das Gemälde, das uns vom visuellen Müll, der die Sinne belastet und zersetzt, reinigen könnte. Es gibt kein besseres Verbrennungsaggregat als die imaginäre Einstrahlung eines großen Bilds.[93]

Es fällt auf, daß Strauß hier wie im Nachwort zu Steiners Buch mit den Zerstörungs- und Gewaltmetaphern der ›Verbrennung‹ und des ›Zustoßens‹ arbeitet, wo Kunstrezeption affirmativ thematisiert wird. Wer Kunst »recht von Herzen liebt«, so läßt sich daraus schließen und Almuts Verhalten aus der Perspektive von Kleists *Penthesilea* deuten, kann in der Reaktion auf Kunst schon einmal versehentlich »das Eine für das Andre greifen«,[94] Küsse mit Bissen verwechseln und somit das »singuläre Zustoßen«[95] eines Bildes zum singulären Stoß in das Bild transformieren.

ANGRIFF ALS VERTEIDIGUNG: FAZIT

Vergleicht man die reformatorischen Bilderstürme bei Schiller und Kleist mit der Bildzerstörung aus Rache bei Busch, der religiös-fanatischen Bildschändung und -verbrennung bei Heym und dem spontanen Bildkampf bei Strauß, weichen insbesondere die Kontexte und die Motivationen zur Bildzerstörung so deutlich voneinander ab, daß sich die Bildzerstörung in

Anschauungen« (St, S. 275) der Restauratoren keinen Widerhall – an einer ästhetischen Erfahrung sind sie nicht interessiert.

[93] Botho Strauß, Paare, Passanten. 7. Aufl, München 1994, S. 113.

[94] Heinrich von Kleist, Penthesilea, in: ders., Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 2: Dramen 1808-1811, hrsg. v. Ilse-Marie Barth u. Hinrich C. Seeba, Frankfurt/M. 1987, S. 143-256, hier: S. 254.

[95] Strauß, Aufstand (Anm. 88), S. 313.

den fünf analysierten Texten als ein heterogenes literarisches Motiv erweist. Gleichwohl verfügen die Texte schon in formaler Hinsicht über Gemeinsamkeiten: Die bei Kleist, Heym und Strauß beschriebenen Angriffe auf Bilder werden in Novellenform präsentiert. Implizit bestätigen die Texte damit qua Gattung die bei Schiller und Kleist vorgenommene, an Goethes Novellendefinition erinnernde Bewertung der Bildzerstörung als einer »interessante[n] Merkwürdigkeit«[96] bzw. »ungeheuren Begebenheit« (K, S. 297) – daran ändert auch jene im 20. Jahrhundert einsetzende Ästhetisierung und (partielle) Normalisierung der Bildzerstörung nichts.[97] ›Ungeheuer‹ ist die Bildzerstörung nicht zuletzt aufgrund der Wertschätzung, die das Original auch in Zeiten der technischen Reproduzierbarkeit erfährt und mit der verglichen etwa die Zerstörung von Büchern einen bloß symbolischen Akt darstellt.[98]

Auch die Verbindung von Bildzerstörung und Wahnsinn erweist sich als ein textübergreifendes Leitmotiv, mit dem allerdings variabel umgegangen wird. Von Schiller zur Diskreditierung der Bildzerstörung ein- und jedweder Religiosität entgegengesetzt, bringt schon Kleist den Wahnsinn ironisch mit der Bekehrung zum Katholizismus in Verbindung, bis bei Heym die *Mona Lisa* einem religiösen Fanatiker zum Opfer fällt. Angespielt, letztlich aber als inadäquat verworfen wird der Topos des wahnsinnigen Bildattentäters schließlich in Strauß' Text, wenn der Wahnsinn zwar von den ratlosen Richtern als Deutungsmodell aufgerufen wird, an den – zumindest in Grenzen – plausiblen Tatmotiven Almuts aber vorbeigeht.

Parallelen zwischen den behandelten Texten ergeben sich darüber hinaus und insbesondere aus der Art, das angegriffene Bild sprachlich zu evozieren. Bei Schiller, Busch, Heym und Strauß findet sich die Tendenz, das Gemälde zu anthropomorphisieren und die Gegenüberstellung von Bild und Bildbetrachter als einen Geschlechterkampf zu inszenieren, in den auch die Konkurrenzmedien des Bildes einbezogen werden: die ›weibliche‹ Musik bei Kleist und Busch oder der ›männliche‹ Text in Heyms Novelle. Indem der (vermeintliche) Geschlechterkontrast die Medienkonkurrenz

[96] Schiller, Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen (Anm. 17), S. 33.

[97] Eine weitere Gemeinsamkeit besteht darin, daß die bei realen Kunstattentätern immer wieder zu beobachtende »Geltungssucht« in keinem der analysierten Texte eine Rolle spielt (Pickshaus [Anm. 3], S. 10). Einer von Pickshaus etablierten Unterscheidung folgend lassen sich ferner die Bildattentate bei Kleist, Heym und Strauß als ›konstruktive Kunstzerstörungen‹ bezeichnen, bei denen die Protagonisten über die »subjektive Gewißheit« verfügen, daß der »von ihnen angerichtete Schaden […] bei weitem durch das eigene Anliegen aufgewogen« werde (ebd., S. 19f.).

[98] Zur Zerstörung von Büchern vgl. Verbergen-Überschreiben-Zerreißen. Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion, hrsg. v. Mona Körte u. Cornelia Ortlieb, Berlin 2007.

bzw. den Kampf zwischen Bild und Bildzerstörer doppelt, stabilisiert er die Frontstellung zwischen den jeweiligen Oppositionspaaren. Vor allem aber geht die Personalisierung des Bildes regelmäßig so weit, daß die Protagonisten für Momente vergessen, es in ihren Bilderkämpfen mit Bildern zu tun zu haben.

Vor dem Hintergrund dieser Bildvergessenheit stellt sich die Frage, ob die literarischen Bildzerstörungen überhaupt sinnvoll im Rahmen einer intermedialen Fragestellung verhandelt werden können – schließlich verlieren die Protagonisten der Texte die Medialität des Bildes immer wieder aus dem Blick. Gerade diese Tendenz zur halluzinatorischen Entgrenzung und Hybridisierung des Bildmediums ist aus einer intermedialen Forschungsperspektive aber das Interessante: In der Angst oder Abscheu vor dem Bild, die allen Bildzerstörern in den Texten zugeschrieben wird, spielt die Lebendigkeit und die Subjekthaftigkeit des Bildes eine zentrale Rolle. Sprache und Text fungieren dagegen zumindest bei Schiller, Heym und Strauß als fixierte und fixierende, den Attentätern Stabilität verleihende Medien. Unabhängig davon, ob das Bildmedium in den Texten negativ, positiv oder explizit gar nicht bewertet wird – gemeinsam ist den Texten eine Fokussierung auf die Fähigkeit der Bilder, bei ihren Rezipienten einen synästhetischen, Multimedialität suggerierenden Wahrnehmungsvorgang in Gang zu setzen. Die besondere Vitalität der Bildrezeption spricht medien-komparatistisch durchaus für das Bild – so kommt auch Martin Andree in seiner Studie zur Medienwirkung zu dem Ergebnis, daß die Überschreitung der Medialität in Richtung eines Realitätserlebnisses typisches Kennzeichen einer Medien*faszination* sei.[99] Insofern sind die Verlebendigung und die Auslöschung des Bildes in den untersuchten Texten dialektisch aufeinander bezogen: Die Bildzerstörung wird als ein Akt der Notwehr gegen die sich als unkontrollierbar erweisende Wirkungsmacht des Bildes dargestellt, so daß sich Ohnmachtserfahrung und Machtdemonstration gegenüber Bildern gegenseitig bedingen. Mit anderen Worten: Der Angriff auf das Bild wird insbesondere bei Heym und Strauß als beste Form der Verteidigung gegen das überwältigende Bild inszeniert. So übel den Bildern auf der Handlungsebene der analysierten Texte auch mitgespielt wird, so wenig läßt sich aus den Texten eine prinzipielle Abwertung des Bildmediums herauslesen. Als literarisches Motiv ist die Bildzerstörung vielmehr deshalb attraktiv, weil auch die Texte von der Wirkungsintensität des Bildes profitieren – indem sie von jener medialen Entgrenzung berichten, die sie dem Textmedium offenbar nicht zutrauen.

[99] Vgl. Andree (Anm. 63), S. 12.

BERNHARD FISCHER

PARIS, LONDON UND ANDERSWO

Zur Welterfahrung in Hermann Hauffs *Morgenblatt* der 1830er Jahre[1]

> Noch zu keiner Zeit herrschte ein so inniger Zusammenhang, eine so allgemeine Wechselwirkung zwischen allen Völkern und Staaten, als jetzt. Kaum in den entferntesten Winkeln geschieht etwas, das vereinzelt für sich da steht. Wie Glieder eines Körpers theilen alle gebildeten und selbst die ihnen benachbarten rohen Völker ein gemeinsames Leben. Jeder Pulsschlag dieses Lebens, jede Empfindung, jeder Gedanke pflanzt sich von einem Ende der cultivrten Welt bis zum andern fort, und keines der einzelnen Glieder kann *thätig* seyn, ohne daß die übrigen mehr oder weniger mit thätig sind. Da wo sonst die Communikation durch Meere, Berge und Wüsten gehemmt war, fliegen jetzt Couriere und Dampfschiffe mit Windeseile von Osten nach Westen, von Norden nach Süden, und wo sonst der Nationalhaß und der Eigensinn barbarischer Cabinette jede andere fremde Einmischung außer der der Waffen von sich wies, breitet jezt die Diplomatie und Journalistik ihr großes Netz über alle Staaten, und an jedem Ort weiß man, was an jedem andern geschieht, und kein Staat handelt mehr allein, kein Volk lebt mehr allein.[2]

Mit diesen Worten leitete Wolfgang Menzel den ersten Jahrgang des *Taschenbuchs für die neueste Geschichte* ein. 1830 gegründet, setzte es die Reihe der Cottaschen Periodika fort, die wie die *Europäischen Annalen*

[1] Vorliegende Studie versteht sich als programmatischer Problemaufriß für ein projektiertes »Marbach-Kolleg« des Deutschen Literaturarchivs Marbach, das sich vor allem mit dem einzigartigen kulturhistorischen Quellenfundus des Cotta-Archivs, namentlich den unikalen »Redaktionsexemplaren« des *Morgenblatts für gebildete Stände / gebildete Leser*, der »Augsburger« *Allgemeinen Zeitung* und des *Auslands* beschäftigen soll. Um einen möglichst unmittelbaren Eindruck vom erkenntnisträchtigen Quellenwert der meist im *Morgenblatt* veröffentlichten, heute völlig unbekannten Texten zu geben, von denen im übrigen auch nur eine kleine Auswahl von Beispielen angeführt wird, sind sie in größeren Passagen wiedergegeben, für welche freundliche Lizenz ich den Herausgebern sehr verbunden bin.

[2] Taschenbuch der neuesten Geschichte, hrsg. v. Wolfgang Menzel, 1. Jg., 1829, Stuttgart, Tübingen 1830, S. 1f.

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-014 | CC BY-NC-ND 4.0

(gegründet 1795), die *Neueste Weltkunde/Allgemeine Zeitung* (gegründet 1798) und die *Staatsgeschichte Europas* (1805-1816) der Zeitgeschichtsschreibung gewidmet waren. Das *Taschenbuch* sollte die historischen Ereignisse eines Jahres im Weltmaßstab resümieren, und unverkennbar ist es weltgesellschaftlich ausgerichtet. Es reflektiert ein bis dahin beispielloses Globalisierungsgeschehen auf ökonomischem, politischem und kulturellem Gebiet. Es thematisiert die in die unmittelbare Erfahrungswirklichkeit des allgemeinen Publikums dringende Kommunikation der Geschichten und deren offenbare Ungleichzeitigkeit sowie die sich durch die Vernetzung des Entfernten und Verschiedenen herstellende Homogenisierung. Den Horizont bilden nicht zuletzt die Kulturfortschritte der ganzen Menschheit, die schon das 1828 gegründete Cottasche *Ausland. Ein Tagblatt für Kunde des geistigen und sittlichen Lebens der Völker mit besonderer Rücksicht auf verwandte Erscheinungen in Deutschland* im Sinne hatte.[3]

Die folgende Darstellung geht anhand von Artikeln aus Cottas *Morgenblatt* den Veränderungen der Wahrnehmung einer Welt nach, die seit den 1790er Jahren als aus den Fugen geraten, in ständiger Veränderung begriffen, dabei als ebenso offen und gestaltbar wie kontingent erfahren wurde. Wenn sie von den Megalopoleis London und Paris ausgeht, so deshalb, weil diese als Verdichtungsräume der Ungleichzeitigkeit die gesellschaftlichen Laboratorien sind, in denen die dynamischen Faktoren der neuen Welt: die Entfesselung des Individuums, die Beschleunigung, die Rationalisierung und Industrialisierung des Lebens, wie die radikale Vergeschichtlichung der Wahrnehmung: die Entstehung des »historischen Sinns«, am spürbarsten sind. Erkennbar wird ein von der Globalisierung und der ihr zugehörigen Beschleunigungserfahrung ausgelöster »Vertrautheitsschwund« (H. Lübbe), der das Bedürfnis schafft für reaktive identitäts- und kollektivstiftende Stabilisatoren – für »Nation«, »Geschichte« und »Fortschritt«, im übrigen auch für die großen (quasireligiösen) Schlagworte der politischen Bewegungen und den (oft genug religionsersetzenden) Szientismus des 19. Jahrhunderts.

Absicht meiner panoramatischen Darstellung ist nicht mehr, als anhand von wenigen repräsentativen Textpassagen einen Strukturwandel der Welterfahrung, auch entsprechende psychodynamische Anpassungs- und

[3] S. dazu die Ankündigung des *Auslands* in: Morgenblatt 1827, Intelligenz-Blatt Nr. 32, S. 125f. – Ein weiterer Versuch, von Wilhelm Schulz-Bodmer im *Hesperus* »eine periodisch fortlaufende, allgemeine Kulturgeschichte der encyklopädischen Tendenz« geben zu lassen (Schulz-Bodmer an J. F. Cotta, 7.8.1830; DLA/CA, Cotta Br. Schulz-Bodmer, Wilhelm Nr. 8), scheiterte daran, daß Schulz-Bodmer sich von der projektierten Redaktionsübernehme wegen des Streits um seine beabsichtigten tagespolitischen Artikel zurückzog.

Kompensationsleistungen anschaulich zu machen und ein Stück weit zu erklären. Daß die Textbeispiele vornehmlich Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* und dessen Beilagen, dem von Wolfgang Menzel herausgegebenen *Literatur-Blatt* und dem von Ludwig Schorn herausgegebenen *Kunst-Blatt*, entnommen sind, mag als Hinweis auf eine weithin vernachlässigte Quellengattung verstanden werden: die literarisch-kulturelle Publikumszeitschrift, wie sie in Deutschland seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts mit dem *Freymüthigen*, der *Zeitung für die elegante Welt* und eben dem *Morgenblatt* bestand. Periodika dieser Art sind wie keine anderen geeignet, Formen und Inhalte des kollektiven Bewußtseins synchron aufzuweisen und diachron zu verfolgen. Ihr Quellenwert gründet in den Charakteristika der Gattung, die das *Morgenblatt* paradigmatisch verwirklicht. Die periodische Erscheinungsweise ermöglicht ihm eine weit schnellere und empfindlichere Reagibilität als Buchpublikationen, die Komposition der einzelnen Ausgaben aus den mannigfaltigsten Themen, Gegenständen, Perspektiven, Textsorten und Autorenindividualitäten, setzt jeden einzelnen Beitrag in ein offen polyperspektivisches Beziehungsgefüge. Überdies richtet sich die literarisch-kulturelle Publikumszeitschrift mit ihren nachrichtlichen und »populärwissenschaftlichen« Beiträgen an ein mehr oder minder aufgeklärtes, prosaisches Alltagsbewußtsein, den heute sogenannten Common-sense, und bildet so kollektive Erfahrungen, Interessen- und Bewußtseinslagen ab, die in der fiktionalen »Höhenkammliteratur« nur in hoch individueller Brechung und artistischer Durchformung aufscheinen.

PARIS

Im Jahr 1834, als Paris mehr denn je zum Zufluchtsort für die deutschen Liberalen und Revolutionäre aller Couleur geworden war, nahm der als »Franzosenfresser« berüchtigte Wolfgang Menzel[4] August Traxels *Briefe*

[4] Wie sehr Menzels Bild an einer verkürzten Auffassung seiner Gegnerschaft gegen Heinrich Heine leidet und wie sehr sein Bild mit Blick auf die Quellen nach Revison verlangt, zeigt etwa seine ambivalente Rezension von Heines *Reisebildern* im *Literatur-Blatt* (1833, Nr. 5, S. 19f.). Hier versucht er Wolffs Urteil, daß Heine zwar einer der »reichsten Dichter« der Gegenwart sei, dem aber sein alles ironisierender Humor die »möglichste Vollendung versage«, zeitdiagnostisch und geschichtsphilosophisch abzuleiten, wobei er sogar zur Erkenntnis einer ephemeren Historizität des ästhetischen Urteils vordringt, die Gumbrecht im Anschluß an Hans Robert Jauss erst bei Baudelaire entstehen sieht (Moderne, in: Geschichtliche Grundbegriffe. Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hrsg. v. Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck, Bd. 4, Stuttgart 1978, S. 109-114).

aus Frankreich zum Anlaß, die grassierende Paris-Literatur Revue passieren zu lassen:

> Briefe, nichts als Briefe! und immer aus Paris. Ich schlage unsern sämmtlichen Schriftstellern vor, nach Paris auszuwandern und das gute deutsche Publikum von dort aus zu unterhalten. Wenn auch das Publikum nicht viel dabei gewönne, würde doch dieser oder jener Autor zum erstenmal in seinem Leben erfahren, daß er kein Kompliment zu machen versteht, daß er eine lächerliche Tournure hat, kurz, daß er ein Tölpel ist. Herr von Raumer fing diese Pariser Briefliteratur zugleich vornehm, gelehrt und patriotisch an und gab sich den Parisern gegenüber ein kleines nordisches Air, daß man unwillkührlich an die Gesandten der alten Friesen im alten Rom erinnert wurde, die von den prachtvollsten römischen Schauspielen bloß insofern Notiz machen [sic], als sie dabei den ersten Platz usurpirten. Es ist unendlich zu bedauern, daß Herr August Wilhelm von Schlegel nicht auch Briefe aus Paris geschrieben hat, da er dorthin gereist war, um durch den Kanal des Herzogs von Broglio, des Schwiegersohns seiner großen »Gönnerin und Beschützerin«, der Frau von Staël, eins von den vielen Ehrenlegionskreuzen in Empfang zu nehmen, in welche sich damals die Pariser Polizei und Gelehrtenwelt theilte. Er hat keine Briefe aus Paris geschrieben, oder wenigstens nicht drucken lassen. Schade dafür. Herr Depping, ein Deutscher, der sich in Paris niedergelassen, ließ auf Raumers Briefe seine *Erinnerungen aus Paris* folgen, ein reichhaltiges Gemälde, dessen leidenschaftslose Objektivität es sehr vortheilhaft vor den übrigen Schriften über Paris auszeichnet. Dann folgt die wildeste Explosion deutscher Subjektivität in Börnes glühenden Briefen. Dicht hinter ihm folgte Seybold mit seinen Briefen, deren eiskalte Ironie Börnes Zorn beschämte. Dann Heine mit seinen so brillant geschriebenen »Zuständen«, die ihm hauptsächlich darum zur Ehre gereichen, weil er darin gern die Rolle des Humoristen mit dem [sic] des Geschichtsschreibers verwechselt, und, vom Interesse des Gegenstandes hingerissen, diesen selbst, nicht mehr nur sich in ihm darstellt. Da alle diese Herrn mehr den handelnden Personen als dem Schauplatz, mehr den Staffagen als der Landschaft ihre Aufmerksamkeit geschenkt hatten, gab Lewald in seinem »Album«, ausgezeichnet malerische Ansichten der Stadt Paris und ihres Treibens.[5]

Nun stand Paris nicht erst seit der Julirevolution im Brennpunkt der Aufmerksamkeit eines breiten Publikums – Friedrich Ludwig Georg Raumers

[5] W. Menzel, Länder- und Völkerkunde Europas, in: Morgenblatt 1834, Literatur-Blatt Nr. 11, S. 41f.

zweibändige *Briefe aus Paris und Frankreich* erschienen in den Jahren 1830 und 1831 –, vielmehr hatte schon die Revolution von 1789, genauer die Kette der Revolutionen, die auf die Deklaration der Generalstände zur Assemblée Nationale folgten, gerade in den vielfach betroffenen deutschen Staaten ein breites Interesse auf sich gezogen und maßgeblich an der Bildung einer homogenen politischen Öffentlichkeit auch in Deutschland beigetragen. Die Errichtung einer konstitutionellen Monarchie, dann einer Republik hatte eine Reihe von deutschen Schriftstellern und Gelehrten nach Paris gezogen, die Augenzeugen der geschichtsträchtigen Ereignisse sein wollten und die, teilweise als Opfer oder Täter in das Geschehen verstrickt, dem Vaterland als Vorposten und Korrektiv der Berichterstattung dienten.[6] Nachrichten aus Frankreich waren begehrt, und so gab Johann Friedrich Cotta im Jahr 1799 August Campe als Wunsch für die im Vorjahr gegründete *Allgemeine Zeitung* mit, die programmatisch die Berichterstattung über die Weltereignisse in jeder Ausgabe mit Frankreich begann:

> Was ich aber besonders wünschte, das sind Gemälde über den sittlichen u. CulturZustand, vile Künste und Wissenschaften, Luxus, besonders in Vergleichung mit altem Paris, einen kleinen tableau von Paris nach Mercier, Handel, GeldWucher, SpeculationsGeist, kurz alles, was das grosse Publicum in Hinsicht auf einen so wichtigen Punkt interessieren kan – also auch Schilderung der wirklichen handelnden Personen; Privatbetragen derselben p.p.[7]

Sollte die universal und universalhistorisch angelegte *Allgemeine Zeitung* ursprünglich über die zivilisatorisch-kulturellen Verhältnisse und Fortschritte der einzelnen Länder berichten, so wurde sie von der Masse der politisch-historischen Ereignisse der Napoleonischen Zeit schlichtweg überrollt, weswegen Nachrichten aus Kultur und Wissenschaften nur selten aufgenommen werden konnten. Cotta schaffte Abhilfe: Dem Publikumsinteresse an kulturellen und literarischen Neuigkeiten aus Paris offerierte er von 1803 bis 1806 seine *Französischen Miscellen*, die Bertuchs Zeitschrift *London und Paris* nachgebildet waren und von am Ort lebenden Deutschen herausgegeben wurden: zuerst von Helmina von Chezy, dann von Johann Gottfried Schweighäuser, schließlich von Michael Friedländer, dem aus Königsberg stammenden Mediziner, der, zeitweise Leibarzt von Madame de Staël, auf technologischem wie naturgeschichtlichem und

[6] S. Helmut Peitsch, Das Schauspiel der Revolution. Deutsche Jakobiner in Paris, in: Peter J. Brenner (Hrsg.), Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur, Frankfurt/M. 1989 (STW 2097), S. 306-332.

[7] J. F. Cotta an August Campe, 1. Oktober 1799 (SUB Hamburg: Campe Sammlung 20 b).

sozialem Gebiet bewandert war und die ursprünglich stärker literarisch-kulturell ausgerichtete Zeitschrift seinen Interessen annäherte. Erklärter »Zweck«, das heißt Programm der *Französischen Miscellen* war es:

> die Fortschritte der schönen Künste und praktischen Wissenschaften in Frankreich anzuzeigen, und ein vollkommenes Gemälde des Zustandes der Sitten, Gebräuche und Lebensart der Nation darzustellen,[8]

wobei der »Plan« auch

> Gegenstände, die den Denker und den Menschen von Gefühl interessiren, Litteratur, Künste, Wissenschaften, Industrie, Handel, Gesetze, öffentliche Anstalten, Notizen über berühmte Personen und Männer von Verdienst, Züge von Großmuth und Menschenliebe, Anekdoten, Bemerkungen, allgemeine Uebersicht von großen Gegenständen[9]

umfaßte. Und so finden sich in den ersten Heften der Zeitschrift unter anderem Berichte über die »Anstalt der Greise von Chaillot«, die französische »Volksbildung« und die sozialen Einrichtungen, Charakteristiken berühmter Männer, Nachrichten über das literarische Leben und über die Gemälde- und Industrieausstellung im Louvre.[10] Charakteristisch für Geist und Ton der Stadterfahrung ist das fiktive Reisetagebuch aus der Feder Helmina von Chezys, das – aufgelockert durch die Dialoge zwischen der Erzählerin und ihrer deutschen Freundin »Madame L.«, die ihr als Cicerone die Merkwürdigkeiten erklärt – ihre Ankunft in Paris und die ersten Tage ihres Aufenthalts erzählt.[11] Der Stil atmet die alte Contenance; das Räsonnement ist gefestigt in seinen Urteilen über die gesellschaftlichen Klassen und die moralischen Zustände; die Beschreibung sucht bei allen erzählten Einzelheiten immer wieder den beruhigten Totaleindruck einer Stadtlandschaft, die ihr überraschend auch im »Panorama von Paris« präsentiert wird,[12] so wie sie behutsam die Auslagen zu Stilleben arrangiert, wobei sie etwa die Masse des Gemüses in faßliche Portionen der einzelnen Arten (oft unter ihrem als pars pro toto verwandten Artennamen) auflöst:

[8] Französische Miscellen 1, 1803, Bd. 1, H. 1, S. 3.

[9] Ebd.

[10] Eine detaillierte Übersicht über die Inhalte der einzelnen Hefte findet sich in: B. Fischer, Der Verleger Johann Friedrich Cotta. Chronologische Verlagsbibliographie 1787-1832. Aus den Quellen bearb., 3 Bde., Marbach, München u.a. 2003. (Verzeichnisse. Berichte. Informationen, 30/1-3.)

[11] H.v. Chezy, Ein Tag in Paris verlebt, in: Französische Miscellen 1, 1803, Bd. 1, H. 2, S. 104-117; dies., Der zweyte Tag in Paris, in: ebd., Bd. 2, H. 2, S. 63-77; dies, Der dritte Tag in Paris, in: ebd., Bd. 4, H. 2, S. 61-82.

[12] H. v. Chezy, Der zweyte Tag in Paris, in: Französische Miscellen 1, 1803, Bd. 2, H. 2, S. 66f.

> Mein Misbehagen und widrige Empfindung wurde durch den Anblik einer Frucht und GemüseBude gemildert; einladender und lieblicher habe ich in dieser Art noch nichts geseh'n. Welch eine Fülle, welche Reife, welche lachende Farbenmischung, welch ein gewürzreicher Duft! Unten stehen hohe Körbe voll Gemüse. In zierlichen Bunden liegt der farbige Spargel, der schneeweise Blumenkohl, die gelbe Morübe, der rosige Radies mit seinem frischen Grün. In reinlichen Schüsseln glänzt die saatgrüne junge ausgeschälte Schooterbse. Ueber die Produkte des Gemüsegartens liegt in zierlichen Körbchen pyramidalisch aufgethürmt die süße Frucht des Feigenbaums und die farbenreiche saftige Birne. Durch Lagen von reichem Moose abgesondert, schimmern die Aepfel, glühen die Orangen. In geflochtenen Körben mit weißen Umrissen umstekt ruht auf hellgrünen Blättern die purpurne Fülle der Erdbeeren und Kirschen. In Reihen prangt die aromatische Melone. Die vielfache Frucht des Pflaumenbaums wetteifert mit einander an Schönheit; und hier, wo sich Frühling, Sommer und Herbst in ihren Produkten gleich sind, glüht die dunkle Traube neben der jungen Rose, und hohe Vasen mit Orangenblüthen, Zweigen, Lilien, tausendfarbigen Tulpen, Hyazinthen, Flieder, Nelken und Jasmin, duften und blühen rings umher.[13]

Schon Helmina von Chezy stellte den Lärm, den pestilenzlichen Gestank von Paris als einen Angriff auf die Sinne dar, der den gesucht pittoresken Landschaftscharakter immer wieder durchbricht und die Bewohner und Besucher zur Unempfindlichkeit verhält:[14]

[13] Ebd., S. 72. Ähnlich die Beschreibung eines Papierladens: »Wir kamen vor einem großen Papierladen vorbey. Von neuem zog die schöne Symmetrie der ausgestellten Waaren meinen Blik an. Hinter zwey großen in Mahagoni gemalten gemalten Ladenthüren mit Scheiben von hellem Spiegelglase, glänzten hohe Stöße von englischem und holländischem Papier mit goldnem Schnitt, von mannichfacher Farbe, mit den artigsten Vignetten verziert. Malerisch lagen hier Bunde von Siegellak, von Schwan- und Rabenfedern, zwey Reihen krystallner Fläschgen waren mit Dinten von allen Farben, und mit Oblaten angefüllt. Hier standen schön gemalte Kaminschirme, dort mit Silber beschlagene Schreibzeuge von rothem und grünem Maroquin. Goldne und silberne Federn, Bleystifte und Etuis aller Art, und vom besten Geschmak lagen als Nebenverzierung darum her. In Streu- und Dintenfässern von Krystall, Porzellan und Ebenholz glänzte der rosenfarbene und himmelblaue Streusand mit Silberstaub vermischt.« (ebd., S. 73)

[14] So sagt Madame L.: »Aber können Sie es begreifen, daß die Pariser es nicht einmal wissen, wie eckelhaft hier die Straßen sind, und daß ein langer Aufenthalt in dieser Stadt selbst Fremde dafür ziemlich unempfindlich für diese Unannehmlichkeit macht? Uebrigens ist der größte Theil der Menschen hier mit Essenzen balsamiert, daß der Wohlgeruch gewöhnlich den Gestank übertäubt, die Luft wird davon nicht reiner, aber die Nase ist gerettet.« (H. v. Chezy, Der zweyte Tag in Paris, in: Französische Miscellen 1, 1803, Bd. 2, H. 2, S. 71f.).

> Wir fuhren nach der Strasse St. Honore zurück. Besonders da, wo zwey neuausgebrochene Querstrassen die Aussicht nach den Thuillerien eröffnen, gewährte sie mir einen schönen Anblik. Der unaufhörliche Lerm der Fuhren mit Waaren, der Kabrioletts, deren Besitzer zu ihren Geschäften eilten, der wild durcheinanderschwirrenden Menge, betäubte mich. Madame L. sagte mir, daß das Geräusch dieser Strasse so karakteristisch sich immer gleich bleibend sey, daß man sie auch ohne sie zu kennen beim Hereintreten von allen andern Gegenden der Stadt unterscheide.[15]

Nach den Gallerien und Boutiquen des Palais Royal wieder in der Rue St. Honoré angekommen, bemerkt sie:

> Die ausgesuchte Eleganz der Läden zog meinen Blik an. Ich bemerkte in mir eine große Lust zu kaufen, und erfuhr von der Madame L., daß die Zierlichkeit, mit welcher hier alle Waaren zur Schau gestellt sind, viele Menschen, und besonders Fremde, zum Kauf reitze. Mit einemmale wurde mir übel. Wir fuhren langsam, die Sonne stand schon hoch, und ihr scharfer Strahl wühlte die Dünste der Erde auf. Sowohl von der Mitte der Straße, die an vielen Orten aus einer großen Gaße bestand, als aus den Alleen der Häuser, die neben den bewunderungswürdig schönen Boutiquen tief in das Innre des Gebäudes dringen, athmete der heftigste, durchdringendste und eckelhafteste Geruch uns entgegen. Meine vorsichtige Freundinn ersparte mir mit einem Salzfläschgen eine Ohnmacht.[16]

Auch das 1807 als literarisch-kulturelles Gegenstück zur *Allgemeinen Zeitung* gegründete *Morgenblatt für gebildete Stände*, in dem die *Französischen* wie die *Italienischen* und *Englischen Miscellen* aufgingen, maß von Beginn an »Korrespondenz-Nachrichten« aus Paris großen Wert bei. Berichtet wurde hier wie in allen anderen ständigen Korrespondenzen aus den wichtigsten Städten Deutschlands und Europas (Berlin, Dresden, München, London, Rom oder Florenz, St. Petersburg, Genf, Turin, Lausanne, Lyon) vor allem über das Theaterleben, Konzerte und Ausstellungen, über literarische und publizistische Erscheinungen und Ereignisse wie Feste und Jubiläen. Mit der Bedeutung, die Paris unter Napoleon als europäische Hauptstadt der Künste und Wissenschaften erlangt hatte, blieb es auch nach dem Sturz Napoleons und der Rückkehr der Bourbonen im Brennpunkt des Interesses. So sehr aber die *Französischen Miscellen* wie dann das *Morgenblatt* durch Schilderungen das Pariser Leben, das dem

[15] Ebd., S. 67f.
[16] Ebd., S. 70.

deutschen Publikum ebenso fremd wie anziehend war, vergegenwärtigten, so sehr sie es mit den zivilisatorischen und wissenschaftlichen Fortschritten bekannt machen sollten, so sehr waren solche Berichte eingebettet in ein umfassenderes Programm. Dieses zielte auf eine faßliche Anschauung des »Nationalcharakters« der Franzosen – den hatte Schweighäuser etwa weiland in den *Französischen Miscellen* vermögenspsychologisch gefaßt als »Mangel am selbstthätiger Imagination«, sprich als Lenkbarkeit, die ihm bei der von literarischen Parteien geprägten Pariser »guten Gesellschaft« als »grosse Einseitigkeit und Förmlichkeit nicht im Äussern, sondern in Meinungen und Urtheilen«[17] begegnete. Eine geradezu naturhistorisch geschulte Aufmerksamkeit zielte immer auf das »Charakteristische« des National- und Volkscharakters, in dem sich die Eigenart auspräge, dessen Darbietung also das Eigenartige unmittelbar anschaulich vergegenwärtigen sollte. So monierte etwa Therese Huber bei einem der ersten Artikel des neuen Londoner Korrespondenten Adolph Bernays:

> Red. sieht sich genöthigt Ew. anzumerken, daß Ihre Einsendung vom .. »Windmacherei in England« wirklich den Bedürfnißen unsers Blatts nicht entspricht. Wir müßen wünschen Karakteristische Schilderungen zu haben, nicht weitläuftige Verbreitungen über Gegenstände die unter gleichen Umstände über all dieselben sind. [~~Windbeuteley~~], Prellerey giebt es überall, der lange, für den Raum unsers Blattes gar nicht berechnete, Aufsatz enthält kaum ein paar Züge woran sich diese englische Prellerei von der Pariser, Berliner, Petersburger u.s.w. unterscheidet, und statt der, durch zahllose Rubriken durchgehenden Beispiele, hätten ein paar treffende, englischen Sinn und Gebrauch bezeichnende Züge genügt.[18]

Auch was die Darbietungsform anging, unterlagen solche Korrespondenzen und Berichte bestimmten Konventionen, wie sich an G.s (= Gutzkow) Monita an Wilibald Alexis' *Wiener Bildern* (Leipzig: Brockhaus 1833) ablesen läßt:

> Der Verf. nennt seine Darstellungen Bilder, und will sie als einen Beitrag zur Genremalerei, die von trefflichen Talenten gegenwärtig kultiviert wird, angesehen wissen. Aber all seinen vereinzelten Skizzen fehlt das Charakteristische, sie gehen ineinander über, und unterscheiden sich durch keine neuen, überraschenden Motive. Das Genrebild ist Kopie,

[17] Johann Gottfried Schweighäuser, Vermischte Anmerkungen für den französischen Nationalcharakter, und über die gesellschaftlichen Verhältnisse in Paris, in: Französische Miscellen 1, 1803, Bd. 1, H. 2, S. 136-142, hier S. 137.

[18] Therese Huber an Adolph Bernays, 31. Juli 1820 (DLA CA Briefe A. Bernays, Nr. 8a).

> aber nicht jede Kopie ein Genrebild. Bilder, wie sie der Autor geben soll, vereinzeln, sie haben einen kleinen Rahmen, ihre Gegenstände müssen scharf in den Vordergrund treten, und die Menge, das Niveau nebelhaft hinter der Vorgruppe verschwinden.[19]

Dabei blieb die Kultur-Berichterstattung des *Morgenblatts* weitgehend auf den ausgetretenen Pfaden, während sich die *Allgemeine Zeitung* im politischen Bereich trotz einer vor allem seit den Karlsbader Beschlüssen von 1819 rigiden Zensur in größtmöglicher Vielfalt übte. Das Paris der Restaurationszeit war das politische Laboratorium Europas, nirgendwo sonst war die politische Parteibildung mit liberalen Konstitutionellen, mit Republikanern und Royalisten, mit Bonapartisten und schließlich mit den frühsozialistischen St. Simonisten so weit vorangetrieben, und so hatte die *Allgemeine Zeitung* gerade in den 1820er Jahren, um das »Pro und Contra« der politischen Meinungen abzubilden, gleichzeitig mehrere, an verschiedene Parteien gebundene Korrespondenten. Dagegen berichtete für das *Morgenblatt* zuerst Joseph Widemann,[20] dann lange Jahre, von 1810 bis 1850, Georg Bernhard Depping, wobei sich die Korrespondenzen deutlich vom bloß Nachrichtlichen[21] weg hin zu Schilderungen des Volkslebens mit nationalpsychologischem Einschlag und allgemeineren Räsonnements über den Charakter der Franzosen entwickelten.

Neue Impulse für das Interesse eines breiten Publikums brachten die Julirevolution von 1830, die in ganz Europa, besonders aber in Deutschland wegen der Bedrohung der Westgrenze gebannt verfolgt wurde,[22] und in

[19] Morgenblatt 1834, Literatur-Blatt Nr. 17, S. 66.

[20] Zu Joseph Wiedemann s. G. B. Depping, Erinnerungen eines Deutschen in Paris, Leipzig 1832, S. 253-256.

[21] In diesem Sinne hatte Therese Huber auch noch Börne instruieren wollen (25.11.1819): »Der Raum unsers Blattes macht es nöthig allen Aufsätzen einen beschränkten Umfang zu geben, so wie sein Publikum welches aus gebildeten aber nicht gelehrte Leser besteht alles strengwißenschaftliche und rein raisonnierende ausschließt. Auszüge aus Romanen, also behandelt daß sie eine zusammenhängende Erzählung bilden, Anzeigen von historischen werken und einzelne episodische Bruchstücke aus denselben würden uns sehr willkommen sein. Ferner Analysen der *vorzüglichsten* neuen Theaterstücke, kürzer oder länger, wie ihr Werth und die wichtigkeit welche das Pariser Publikum ihnen giebt es fordert. Alles politische Raisonnement über diese Gegenstände muß vermieden werden, alle Rückblicke auf Staatsangelegenheiten sind unsern Plan zuwider. Thatsachen und Ansicht dieser Thatsachen sind unsern Wunsche entsprechend. Anekdoten des Tages, handelsneuigkeiten, Sitten und Erziehungswesen, würden ebenfalls einen Raum der gewünschten Berichte anfüllen können.« (DLA CA Briefe Th. Huber, Nr. 677)

[22] Für die *Allgemeine Zeitung* berichtete Johann Heinrich Schnitzler als Augenzeuge aus Paris – er publizierte seine Artikel in überarbeiteter Form als Buch (Briefe aus Paris über Frankreich im ersten Jahre seiner Juliusrevolution, als Fortsetzung des ausführlichen Berichts eines Augenzeugen über die letzten Auftritte der französischen Revolution etc. Stuttgart,

deren Folge im Jahr 1831 der *Diable boiteux* der »Cent et un« – er erschien in der Übersetzung von Theodor von Haupt bei Cotta in Auszügen im *Morgenblatt* und als Ganzes unter dem Titel *Paris, das Buch der hunderteins*.

> Allbekannt ist Merciers Tableau de Paris, das vor fünfzig Jahren die Hauptquelle für die Neugierigen war, welche die Hauptstadt der Moden aus der Ferne wollten kennen lernen, und das Vademecum derjenigen, welche die Erinnerungen an das an der Seine Gesehene und Genossene gaukelnd an sich vorübergehen liessen. Aber zwei Revolutionen liegen zwischen damals und jezt: wenn auch Merciers Gemälde als allgemeines Charakterbild der Franzosen immer wahr und interessant bleibt, so haben sich doch die äußern Lebensformen so sehr verändert, hier verengert, dort, und zwar meistens, erweitert, daß jezt Stoff die Fülle für einen neuen Mercier vorhanden wäre.[23]

Das Zitat belegt: Es ging nun um mehr als um eine Bestandsaufnahme des »Nationalcharakters« der Franzosen und des »Volkscharakters« der Pariser Bevölkerung. Nach den Revolutionen ging es um einen räsonnierenden Vergleich mit dem Ziel einer charakterisierenden Darstellung der Veränderungen der »Lebensformen«,[24] mithin also um die faßliche Darstellung der historischen Zeit und um die Konstitution eines historischen Bewußtseins. Man möchte geradezu eine List geschichtlicher Vernunft darin erkennen, daß in den 1830er Jahren durch die Verschärfung der Zensur im Deutschen Bund und die folgende Emigration einige deutsche Schriftsteller eben in Paris bereitstanden, die, literarisch auf der Höhe der Zeit und den erstrangigen Franzosen ebenbürtig, mit ihren Erfahrungen und ihrem Vermögen, in der Gegenwart die Spur der Vergangenheit wie der Zukunft zu lesen, für diese Aufgabe prädestiniert waren. Was aber Heine mit seinen »Französischen Zuständen« im politischen Bereich für die *Allgemeine Zeitung*, das besorgte nur etwas später Eduard Kolloff im Bereich der Stadtbeschreibung für das *Morgenblatt*.

Tübingen 1832) so wie auch Heinrich Heine seine »Französischen Zustände«, die seit dem Spätjahr 1831 in der *Allgemeinen Zeitung* erschienen waren, bei Campe noch als Sammlung vorlegte.

[23] H. Hauff, Der Cabrioletkutscher, in: Morgenblatt 1831, Nr. 309, S. 1233.

[24] Ähnliches hatte schon Wilibald Alexis in seinen *Wanderungen im Süden* (Berlin 1828) beabsichtigt, zu welcher Reisebeschreibung Karl Grüneisens Rezension bemerkt: »Das Interessanteste daran ist die Idee, das Frankreich des Jahres 1826 – denn die Reise ist in diesem Jahre gemacht worden – in Vergleichung mit dem von 1815 und zurück, und in den Wirkungen des beklagenswerthen Villèle'schen Ministeriums zu schildern.« (Morgenblatt 1829, Literatur-Blatt Nr. 94, S. 373)

Mit Kolloff, der im Jahre 1834 seinen Posten bezog, gewann die Berichterstattung aus Paris eine neue Qualität. Diese ging weit über die nach wie vor von Depping bestrittenen nachrichtlich bestimmten »Korrespondenz-Nachrichten« hinaus und machte Stadtfeuilletons mit dem Erkenntnisgehalt naturhistorischer Beschreibungen zu einer festen Einrichtung, die Hermann Hauff[25] bislang meist als Übersetzungen aus der französischen Literatur präsentiert hatte. Genau genommen ist diese neue Qualität, die sich statt auf bloße Neuigkeiten auf charakteristische Merkwürdigkeiten und deren Veränderungen bezog und die so geschichtliche Zeit selbst thematisch machte, selbst Produkt eines durch die Ereignisse der Julirevolution gesteigerten historischen Bewußtseins und eines veränderten, entmoralisierten, also nüchterneren soziographischen Blicks. Kolloffs Wiederentdecker Karlheinz Stierle, dem einige Jahre später Gerhard R. Kaiser – ebenfalls in den Spuren Walter Benjamins – gefolgt ist,[26] schreibt in seiner großangelegten Monographie *Mythos von Paris* über Kolloffs *Schilderungen*:

> Ganz ohne politische Parteinahmen und Interessen, aber mit porträtistischer Genauigkeit sieht der Kunsthistoriker Eduard Kolloff die Stadt. Seine beiden Paris-Beschreibungen, die ›Schilderungen aus Paris‹ (2 Bände, Hamburg 1839) und das ›Reisehandbuch Paris‹ (Paris 1849), sind an Genauigkeit der Information, Differenziertheit und Farbigkeit der eigenen Anschauung, Sicherheit und Gefälligkeit der Darstellung kaum zu übertreffen. Es gibt wohl insgesamt keine genauere und aufmerksamere Darstellung des Paris der dreißiger und vierziger Jahre wie diese beiden ins Vergessen gesunkenen Bücher von Kolloff. Seine ›Schilderungen aus Paris‹ stehen in der Tradition des Tableau de Paris. Sie sind ein Kompendium an Erfahrung des Typischen und Singulären, das Erfahrungsmagazin eines genauen Beobachters von unermüdlicher Aufmerksamkeit, wie sie nur ein Blick aufbringen kann, dem das Fremde vertraut geworden und das Vertraute doch fremd geblieben ist.[27]

[25] Zu Hermann Hauff s. Sabine Peek, Cottas Morgenblatt für gebildete Stände. Seine Entwicklung und Bedeutung unter der Redaktion der Brüder Hauff (1827-1865), in: AGB 6, 1966, Sp. 1427-1660; Friedrich Pfäfflin, Der »Eigenthümer« und der Redakteur. Wilhelm Hauff in der Redaktion des ›Morgenblatts für gebildete Stände‹ 1827, in: ders., Wilhelm Hauff. Der Verfasser des ›Lichtenstein‹. Stuttgart 1981, S. 49-64.

[26] Gerhard R. Kaiser, Eduard Kolloff, Walter Benjamin, Paris – »Mikroskop der Gegenwart«, in: Gerhard R. Kaiser, Heinrich Macher (Hrsg.), Schönheit, welche nach Wahrheit dürstet. Beiträge zur deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Heidelberg 2003 (Jenaer Germanistische Forschungen, N.F. 16), S. 203-228.

[27] Karlheinz Stierle, Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt, München, Wien 1993, S. 289f.

Und zu Kolloffs *Reisehandbuch* von 1849 bemerkt Stierle:

> Kolloff macht den herkömmlichen Reiseführer zu einem Kunstwerk der Stadtdarstellung, wo die Darstellung des Lebens in der Vielfalt seiner Stände und Orte, die Darstellung seiner Strukturen und Ordnungen ebenso zu ihrem Recht kommt wie die Präsentation der Monumente, Institutionen und Kunst- und Natursammlungen. So entsteht ein Bild der Stadt in ihrem Lebenszusammenhängen und Lebensräumen wie in ihren Ansichten und Aussichten, das unvergleichlich ist, weil hier der Autor nicht in strenger Sachlichkeit zurücktritt, sondern aus eigener Erfahrung und eigener Nachdenklichkeit den Leser in die Stadt führt und sie ihm nicht selten mit einer Sprache von fast poetischer Eindringlichkeit und Anschaulichkeit vor Augen führt.[28]

Tatsächlich, wie anders als bei Helmina von Chezy treten die Waren, die Poesie der schönen Warenwelt und der in Werbung transformierte Fetischismus der Ware bei Kolloff auf. Er ist fasziniert von der Menge, sei es als immens reiche Vielfalt, sei es als bloße Masse, er überläßt sich, alert und witzig, der sinnlichen Oberfläche des Stadtlebens, die er in locker gefügten Reihungen wiedergibt:

> In der Rue Vivienne trifft man die meisten und schönsten Putzladen. Die neuesten Modehüte, die herrlichsten Gürtelmuster, die kunstreichsten Blumen, die stolzesten Hutfedern, die züchtigsten Damenschleier sind hier in den hellen gläsernen Gewölben der Neugierde und den Kennerblicken Aller zur Schau ausgestellt. Hier hat die Mode ihr Hauptquartier aufgeschlagen; der Häßlichkeit bietet man hier Alles, was sie braucht, um sich zu verbergen, und die Schönheit nimmt sich hier nach Auswahl und Belieben Alles, was sie noch schöner macht. Im Winter ist diese Straße eine der belebtesten in Paris; kurz vor und nach Neujahr ist sie den ganzen Tag über von reichen Equipagen gesperrt, und auf ihren Trottoirs drängt sich unaufhörlich eine solche Menge von Spaziergängern, daß man die meiste Zeit unaufhaltsam vorwärts getrieben wird. Manches unschuldige Mädchen, manche tugendhafte Frau geht nicht ohne Erstaunen, oder richtiger, nicht ohne Qual an allen diesen Herrlichkeiten vorüber.
>
> Aus den Bijouterieläden blinken uns die Diamanten und Juwelen, die Geschmeide von Gold und Edelsteinen durch krystallhelle Fenster entgegen, Alles in so reichem, kostbarem Vorrath, daß jedes Pariser Gewölbe ein Dresdner grünes Gewölbe in verkleinertem Maßstabe erscheint.

[28] Ebd., S. 291f.

> Und wenn gar erst Abends ein solcher Laden wie in einem Feuermeere glüht, wenn die hellen Gasflammen in den spiegelblanken Fenstern widerstrahlen und unsere Blicke auf eine schöne Frau im Innern fallen, um die Alles schimmert und flimmert, da denken wir wohl zurück an die blaue Bibliothek und das Mährchen von Schönchen Goldhaar und der bezauberten Prinzessin, wenn anders der Vergleich nicht unstatthaft ist, da die Pariser Prinzessinnen aller Stände mehr bezaubern, als bezaubert sind, wie es meistens den Prinzessinnen der Feenmährchen begegnet.[29]

Der Stil der treibenden, engen syntaktischen Reihung (gegenüber den kurzen Sätzen der Chezy) läßt einen gedrängteren, dichteren Eindruck der Vielfalt der Dinge entstehen. Blickt man auf die beherrschenden Motive, die dem Leser als charakteristisch geschildert werden, so finden sich zwischen ihm und der Chezy kaum Unterschiede: die Menge der Menschen, das Getriebe auf den Hauptstraßen, der üppige Reichtum einer überbordenden Warenwelt, die alle nur erdenklichen Objekte aus aller Herren Länder zum Kauf feilzubieten scheint, und der abstechende Kontrast tiefsten Elends und der »nackten zitternden Armuth«,[30] die »Wuth der Innschriften«,[31] der Kot und Gestank. Auch wenn sich die erzählende Inszenierung und der sprachliche Ausdruck deutlich unterscheiden, so teilen Chezy und Koloff das für die *Französischen Miscellen* wie für das *Morgenblatt* (und die *Allgemeine Zeitung*) programmatische Interesse an einer gleichsam naturhistorischen Schilderung des »Nationalcharakters«. Daß das *Morgenblatt* stärker der pittoresken als der spröden statistischen Beschreibung verpflichtet war, die unter dem Titel der »Länder- und Völkerkunde« mit einem staatswissenschaftlich-nationalökonomischen Einschlag firmierte, entsprach dabei bloß seinem Charakter einer Publikumszeitschrift mit der Devise »Allen etwas«.[32] Wie eng aber die pittoreske und die statistische Beschreibung in Geist und Zielrichtung zu dieser Zeit miteinander verbunden waren, zeigt, daß 1834 sogar eine *Pittoreske Beschreibung der europäischen Industrie* als »Conversations-Lexikon der Industrie, der Künste und Gewerbe« erschien.[33] Der Unterschied zwischen Chezys und Kolloffs Paris besteht weniger in einer tatsächlich opulenteren Eindruckswelt als in einem empfindlicheren Wahrnehmungsvermögen oder

[29] Ed. Kolloff, Die Pariser Kaufladen, in: Morgenblatt 1835, Nr. 61, S. 243.

[30] H. v. Chezy, Der dritte Tag in Paris, in: Französische Miscellen 1, 1803, Bd. 4, H. 2, S. 65.

[31] Ebd., S. 63.

[32] S. zum Programm des *Morgenblatts*: Verf., Cottas ›Morgenblatt für gebildete Stände‹ 1807 bis 1823 und die Mitarbeit Therese Hubers, in: AGB 43, 1995, S. 203-239, hier S. 204-207.

[33] Morgenblatt 1834, Nr. 184, Intelligenz-Blatt Nr. 28, S. 116.

genauer: in einem stärker seinen Sinnen verhafteten Erleben und Erzählen bei Kolloff. Hält Chezy die Distanz der contenance und des konturierten Räsonnements, so macht er dem Leser den Eindrucksreichtum, die Fülle und die einander überschreienden Reize des Stadtlebens sinnlich erfahrbar, zudem zeigt er seine Welt mit einer präzisen historischen Tiefenschärfe.

PARIS, LONDON UND ANDERSWO

So berechtigt Stierles hymnisches Lob der Kolloffschen *Schilderungen* ist, so wenig ist es die ganze Wahrheit, denn er konnte nicht wissen, daß sie zuerst als Fortsetzungsartikel im *Morgenblatt* erschienen waren und daß sie hier im Kontext einer Fülle von »Korrespondenz-Nachrichten«, Stadtfeuilletons und Reiseberichten gelesen wurden, wobei der Leser unwillkürlich – allein durch dieses Zusammenstehen – vergleichend las und auf die »nationellen« Eigenarten von Landschaft und Bewohnern hingewiesen wurde. In den Schilderungen lebte die naturhistorische Reisebeschreibung weiter, nur daß an die Stelle der reisenden Erschließung der Fläche nach der Vielfalt der geographischen, biologischen und zoologischen, aber auch eben der ethnographisch-historischen Erscheinungen, jetzt der Spaziergang des flaneurs mit der von Friedrich von Kölle bemerkten spezifischen Aufmerksamkeit[34] getreten war. Wie den früheren Reise- und Stadtberichten ging es auch Kolloff um die Darstellung der völkerpsychologischen Eigenart in anschaulichen Beispielen, seien es nun Straßenszenen, Orte, Feste Gebräuche oder auch soziale Typen und Charaktere, ja sei es der Geschmack oder der »Musiksinn«[35] oder die körperliche Physiognomie.[36]

Stierles *Mythos* spinnt letztlich ein Vorurteil aus, das aus dem verklärend-poetisierenden Rückblick des Surrealismus auf die Relikte des Paris des 19. Jahrhunderts und in Deutschland aus Kracauers *Jacques Offenbach*, Sieburgs *Gott in Frankreich* und Benjamins *Passagenwerk* rührt. Denn auch wenn Paris mit Deppings »Korrespondenz-Nachrichten« das *Mor-*

[34] Kölle faßte die »Flanerie« als »zweckloses« – in seinem Handexemplar im DLA/CA korrigierte er: »absichtsfreies« –, »aber genußvolles, zögerndes und nach allen Seiten hin beobachtendes Umherziehen«, bei dem man »die Gegenstände auf sich ohne fremdes Zuthun einwirken, sich im Strome fortreißen« lassen solle (Fr. von Kölle, Paris im Jahre 1836, Stuttgart, Augsburg 1836, S. 6f.).

[35] Christian Gottlob Müller, Etwas über den Musiksinn der Franzosen und Italiener, in: Morgenblatt 1834, Nr. 174, S. 694-696.

[36] Friedrich Fischer, Die physischen Charaktere einiger europäischen Völker, in ihren Beziehungen zur Geschichte betrachtet. Erster-Zweiter Artikel, in: Morgenblatt 1830, Nr. 184-185, 188-189, S. 733f., 738-740, 749f., 755f..

genblatt dominierte, so stand dieser Metropole doch London kaum nach, das früher schon einmal die Hauptrolle in Bertuchs *Paris und London* sowie in Hüttners *Englischen Miscellen* gespielt hatte, die von 1802 bis 1806 bei Cotta erschienen und gleichfalls im *Morgenblatt* aufgegangen waren. Paris war also keineswegs einzigartig und ebenso wenig unbestritten die erste Stadt Europas. Wie wenig der »Mythos« von Paris als *der* Metropole Europas, ja der Welt von den Zeitgenossen der 1830er Jahre geteilt wurde, zeigen die einleitenden Zeilen aus Kölles Reiseführer *Paris im Jahre 1836*:

> Wer von London nach Paris kömmt, wird nicht nur durch den Landbau diesseits des Canals unangenehm überrascht, welcher ihm wenigstens um ein Jahrhundert gegen den englischen zurück erscheinen wird, er findet auch die Hauptstadt selbst eng, schmutzig und arm gegen die Weltkönigin an der Themse.[37]

Ähnlich hatte Kölle im Jahr 1831 aus Rom über »Die europäischen Hauptstädte« geschrieben:

> Die großen Städte, als Mittelpunkte der Staaten, nehmen auf eigenthümliche Weise an der Bildung Europas Theil und wechseln mit der Geschichte ihre Physiognomien. London ist jezt der große Weltmarkt; alles auf Verkehr, Zweckmäßigkeit und durchgreifenden Comfort der Einrichtungen des Lebens berechnet; Wissenschaft und Kunst und alles menschliche Streben dem Bedürfnisse dienend; Plätze und Straßen mit ihren leichten Thonhäusern, durch Handelsgesellschaften gestiftet, auf die Dauer eines Menschenlebens berechnet; die Gesellschaft in unendlichen Formen des Bedürfnisses und Herkommens verbunden und scheinbar erstarrt, aber durch wahre politische Freiheit auf geschichtlicher Basis für den Zwang des häuslichen Lebens entschädigt, und zu einem großartigen, alles Fremdartige zur eigenthümlichen Nationalität umwandelnden Ganzen gestaltet. Paris erscheint dagegen kleinlich und unfertig; ein Mittelpunkt der Theater, der Salons, der Mode, früher des Königs und seines Adels, jezt der Liberalen, Cidevants, Bankiers etc.[38]

Für Kölle gab es keinen Zweifel daran, daß London die erste Stadt in Europa sei – schon von der Einwohnerzahl her stand Paris mit 800.000 Einwohnern[39] im Jahr 1834 London mit geschätzten 2 Millionen und einem Ver-

[37] Fr. von Kölle, Paris im Jahre 1836, Stuttgart, Augsburg 1836, S. 1.

[38] Fr. von Kölle, Korrespondenz-Nachrichten. Rom, Januar, in: Morgenblatt 1831, Nr. 34, S. 136.

[39] G. B. Depping, Zeitbilder aus Paris, in: Morgenblatt 1834, Nr. 177, S. 705.

brauch von 33 Zentner Kohlen pro Kopf[40] deutlich nach –,[41] und dies galt wohl auch für die Pariser selbst, wenn sie den in London von den »Fashionables« ausgebrüteten Moden nachlebten, was wiederum Kölle als »Verlondonerung« von Paris wahrnahm.[42] Letztlich aber war die Faszination des deutschen Publikums durch beide Metropolen schlichtweg grenzenlos, weil sich keine deutsche Stadt zu diesem Zeitpunkt mit ihnen messen konnte und weil sie gegenüber allen anderen Städten einen neuen Typus von Vergesellschaftung und erkennbar die Zukunft der großen Städte repräsentierten. So war es nur selbstverständlich, daß Cottas *Morgenblatt* aus beiden Hauptstädten regelmäßig durch feste Korrespondenten berichtete.[43]

> Indeß, so lange wir in Deutschland kein London und Paris haben, werden diese Städte immer unsre Neugier beschäftigen und befriedigen, und so oft sie uns beschrieben werden, wir werden es immer lesen, und mit Vergnügen lesen. Es liegt ein Zauber in den großen Städten, in dem öffentlichen Leben, das sich hier zusammendrängt und all seine Talente, Tugenden und Laster, all seine Reichthümer und sein Elend auslegt.[44]

Die naturhistorische Aufmerksamkeit erfährt diese Metropolen als Extreme in mehreren Hinsichten, zunächst einmal in ihrer alle Anschauung sprengenden Größe und Vielfalt. Wie eigenartig und fremd sich die Großstadt der doch so gesuchten Totalanschauung präsentieren konnte, zeigt jener irritierende Moment der ersten Konfrontation, den Eduard Arnd in seinem »Kalvarienberg bey Paris« schildert:

> Wenn man die Umgebungen einer großen Stadt zum ersten Mal besucht, so wird man von einem Gefühle ganz eigener Art erfüllt, das sich bey näherer Bekanntschaft mit den Gegenständen gewöhnlich zu vermindern pflegt. Wir sehen Anlagen, Gebäude von verschiedener Art und Bestimmung, alle in Beziehung auf die Hauptstadt, von der sie ausgegangen sind, alle von ihr beherrscht und belebt. Noch kennen wir

[40] H. Hauff (Übers.), Die englischen Steinkohlengruben, in: Morgenblatt 1833, Nr. 175, S. 698.

[41] Demgegenüber hatte Rom 1829/30 nur 147385 Einwohner (Bevölkerung der Stadt Rom im Jahr 1829-1830, in: Morgenblatt 1831, Nr. 201, S. 804)

[42] Fr. von Kölle, Paris im Jahre 1836, Verlonderung, in: Morgenblatt 1836, Nr. 156, S. 621f. (Auszug aus: Paris im Jahre 1836, Stuttgart, Augsburg 1836, S. 62ff.).

[43] Aus London berichtete Adolf Bernays 1819-1835, Adolph Bach 1826-1827, 1829-1831, Johann Valentin Adrian 1820-1825, der 1830 seine *Skizzen aus England* bei Sauerländer publizierte.

[44] So W. Menzel in seiner Rezension von: A. Traxel, Briefe aus Frankreich, in: Morgenblatt 1834, Literatur-Blatt Nr. 11, S. 42.

> nicht die Art ihrer Entstehung, ihre Besitzer, ihren gegenwärtigen Gebrauch. Von den Kuppeln und Palästen, die aus der Mitte der Stadt emporsteigen, wendet sich der Blick nach den niedrigen Wohnungen der Vorstädte. Das ganz verschiedene Schicksal ihrer Bewohner, die derselbe Himmelsbogen überspannt, der sonderbare Anblick jener ungeheuren Häusermassen, aus denen ein immerwährender Rauch emporsteigt, der ihnen ein fast vulkanartiges Ansehn gibt, ihre Thürme, die ungleichen, schroffen Uebergänge der gewöhnlichen Häuser zu den ausgezeichnetern Gebäuden, und das einfache, natürliche Ansehen der Vorstädte, die aus dem gewaltsamen Gedränge jener chaotischen Labyrinthe in die offene Natur zu flüchten scheinen, geben ein so wundersames Bild, daß man dessen totale Auffassung selten interessant dargestellt findet. Die Phantasie, die im Innern einer großen Stadt mehr beengt als erhoben wird, hat hier ein reiches Feld. Obgleich bey längerem Aufenthalt und näherer Kenntniß alles ein geordnetes und bestimmtes Ansehen gewinnt, so kommt unserer Meynung nach, etwas darauf an, diesen ersten phantasievollen Eindruck zu erhalten; es liegt in ihm mehr, als man gewöhnlich glaubt, das wahre Bild, die geistige Einheit dieser im Einzelnen nie zu erschöpfenden Dinge verborgen.[45]

Die Irritation resultiert offenbar aus der bei der ersten (bloßen) Wahrnehmung disperaten Ganzheit, die – gegenüber der durch Kenntnis von Geschichte und Bestimmung vermittelten – ungeordnet und chaotisch, aber auch phantastisch ist; ihr entspricht die Erkenntnis der Großstadt als Moloch, die dann von der Erkenntnis der Geschichte und inneren Rationalität auch in der Anschauung überformt wird. Ebenso molochartig und extrem sind die Großstädte in ihrer sozialen Schroffheit, die den Gegensatz von Reich und Arm auf engstem Raum zuspitzt und konfligante Parallelwelten erzeugt, den Einzelnen in der Masse nivelliert und gleichermaßen im struggle for life zur Individuation und Sozialisation zwingt, schließlich in einer Dynamik, welche den statischen »Nationalcharakter« auflöst. Die Berichte aus den beiden Hauptstädten lassen in Paris wie in London – gegen die von den Korrespondenten immer wieder beschworene Andersartigkeit der beiden Großstädte – die große Ähnlichkeit des Stadtraums und, hinter den nationalen Eigenheiten der Sitten[46] und Charaktere, die Entstehung eines neuen eigenartigen universalen Typs erkennen: den des

[45] Ed. Arnd, Der Kalvarienberg bey Paris, in: Morgenblatt 1829, Nr. 78, S. 310.

[46] Wie weit dabei die »Sitten« gefaßt waren, zeigen die Untertitel zu H. Hauffs Artikel *Chinesische Sitten. Nach den Reiseberichten des Russen Dobell* (Morgenblatt 1830, Nr. 135-136, S. 538f., 542f.): »Armee. Mechanische Künste. Petitsmaitres. Die Frauen« und »Weiber. Theater. Spiele«.

Großstädters. Die Großstadt modelliert ihre Bewohner nicht nur in der Akkomodation gegen den Krach und Gestank, den sie mit Parfüm zu übertäuben suchen, sie prägt sie bei Lebensgefahr im Verkehr der Passanten und Wagen, sich geschmeidig zu bewegen; sie prägt sie zur sozialen Versalitität und Fitness, alle Arten von Dieben und Betrügern durch Beobachten und detailsicheres Taxieren selbst durch Verstellung und Maske hindurch erkennen zu können wie sich selbst mit ihren Talenten zu behaupten und durchzusetzen. Die Dynamik der Masse, in der der Einzelne ein Leben höherer Ordnung erfährt, und des Verkehrs wie die Gefahren der Anonymität[47] erzeugen eine habituelle »Geistesgegenwart« (Simmel), in der, eben weil sie sich blitzschnell orientiert, ein reflexhaftes, instinktives, subcortikales Wahrnehmungsvermögen wirkt. Die Großstadt überformt die Natur bis zur Unkenntlichkeit, so wie sie die natürliche Zeit überwindet. Die Distanzen wurden erlebbar von den neuen Verkehrsmitteln Dampfschiff und Eisenbahn zusammengeschmolzen,[48] die sich desto schneller und fahrplanmäßiger bewegen können, je mehr sie sich von den natürlichen Gegebenheiten zu lösen vermögen.[49] Das Gaslicht machte die Nacht zum Tag, die komplexe arbeitsteilige Organisation der Stadt ordnete den verschiedenen Berufen verschiedene Tagesabläufe samt unterschiedlichen Aufstehens- und Schlafzeiten zu, trennte Wohnung und Arbeitsstätte. Nicht mehr die Sonne, sondern die mechanische Uhr regierte von nun an den Arbeitstag, der, von den Jahreszeiten kaum gestört, möglichst uniform verläuft und nur – und den auch bald nicht mehr – den Ausnahmezustand des Sonntags

[47] Die Anonymität etwa auch jener Menschen, die sich der besseren Kommunikationsmittel bedienen und sich aus der Fremde in die Stadt begeben und dort – Gewaltverbrechen zum Opfer fallen, wie etwa jene »arme Bettlerin, die von Irland nach Edinburg gekommen war, um ihren Sohn aufzusuchen, betrunken gemacht und in Gegenwart eines andern Irländers, Hare, dessen Frau und einer Schottländerin, mit der er lebte, erstickt und den Leichnam an einen bekannten Anatomen verkauft« worden ist (Ad. Bernays, Korrespondenz-Nachrichten, London, Januar, in: Morgenblatt 1829, Nr. 18, S. 72).

[48] Zum Zusammenhang der Beschleunigungserfahrung mit der Eisenbahn s.: Reinhart Koselleck, Gibt es eine Beschleunigung der Geschichte? in: ders., Zeitschichten. Studien zur Historik, mit e. Beitr. v. Hans-Georg Gadamer, Frankfurt/M. 2000, S. 150-176. – Hingewiesen sei auf die von Dupin formulierte These, der deutlich beschleunigte gesellschaftliche Fortschritt hänge, abgesehen von der dynamischen Entwicklung des Buchwesens und der Bildung, auch von der durch den Blutzoll der älteren Generation in den napoleonischen Kriegen bedingte generationelle Umwälzung und der mit ihr verbundenen Umjüngung der Ideen ab (Das alte und das neue Frankreich. Nach Dupin; übers. v. H. Hauff, in: Morgenblatt 1827, Nr. 156-158, S. 621f., 627, 630f.).

[49] Wie aufmerksam die Zeitgenossen diese Überformung erlebten, zeigen die immerwiederkehrenden, gleichsam mythischen Faszinosa der Veränderung, die Landschaft und die technische Installation zusammenschmelzen: Eisenbahn, Bahndurchstich, Dämme durch unwegbare Sümpfe, Viadukte, Tunnels.

kennt. Wohin die Denaturierung und Entfremdung der durchzivilisierten Welt führten, zeigen die Pariser Erfindung des Brutkastens für 6000 Küken[50] oder der Londoner »Sonnenofen«,[51] dessen betrügerisches Spiel mit der magischen Technikgläubigkeit das Komplement ist zu der von unberechenbaren Schocks durchbrochenen Reizüberflutung.

Angesichts dieser Tendenzen kann man allerdings verstehen, warum Paris einen natürlichen Anspruch darauf hatte, als »Hauptstadt der civilisirten Welt«[52] und des 19. Jahrhunderts zu gelten: nicht nur wegen seiner öffentlichen Gebäude und Monumente, wegen seiner hohen Schulen, Bibliotheken und Sammlungen, sondern auch wegen seiner größeren gesellschaftlichen Durchlässigkeit, wegen ihres bürgerlichen Gepräges,[53] wo hingegen London wie England überhaupt beherrscht blieben vom Standesdenken, von Regeln und Sitten der Aristokratie.[54] Die größere gesellschaftliche Durchlässigkeit in Paris war mit eine Folge der verschiedenen Systemwechsel, mit denen jeweils Teile der gesellschaftlichen Elite, sei es des alten, sei es des neuen Adels in plötzlichen Glückswechseln stürzte und erhoben wurde.[55] Paris war – gerade im Kontrast zur ständischen Gesellschaft des Ancien Régime – die Hauptstadt der Nivellierung, des gemeinen Volks.[56] Endgültig mit Louis Philippe und der Julirevolution verbürgerlichte sich die Gesellschaft, in der nun – der großen Geschichte entsprechend – die individuelle Biographie als offen und fast nach Belieben frei gestaltbar erlebt wurde. Sich aus der Masse hervorzuheben, Aufmerksam-

[50] G. B. Depping, Korrespondenz-Nachrichten. Paris, Mai, in: Morgenblatt 1828, Nr. 131, S. 524.

[51] W. Seyffarth, Korrespondenz-Nachrichten. London, März. Der Sonnenofen, in: Morgenblatt, 1835, Nr. 59-60, S. 244, 244.

[52] Paul Gauger, Wegweise für Deutsche in Paris, oder ausführliches Gemälde dieser Hauptstadt und ihrer Umgebung. Mit besonderer Berücksichtigung des für Deutsche Wissenswerthen. Nach authentischen Quellen bearbeitet. Mit Ansichten, einem Plane der Stadt und einer Charte der Umgegend, Stuttgart 1836, S.2.

[53] Vgl. etwa S. Kracauers Hinweis auf den Modellcharakter, den das Paris des 19. Jahrhunderts für das 20. Jahrhundert hatte und mit seinen erstrangigen politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Ereignissen Paris zur »einzigen Stadt [mache], deren Geschichte europäische Geschichte ist« (Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit, mit e. Vorw. v. Siegfried Kracauer, Frankfurt/M. 1980, S. 9f.).

[54] Was etwa dem liberalen Fürst Pückler in den *Briefen eines Verstorbenen* (Thl. 1-4, 1830-1831) immer wieder auffällt, so wie auch Ludwig Robert England das »Inselland der Freyheiten und Ungleichheiten« nennt (Aphorismen aus Paris, in: Morgenblatt 1827, Nr. 1145, S. 579).

[55] Eine anschauliche Darstellung gibt G. B. Deppings Korrespondenz-Nachricht aus Paris, Ende August, in: Morgenblatt 1830, Nr. 226, S. 904.

[56] S. H. Hauff (Bearb./Übers.), Der öffentliche Schreiber. Nach Soulié, in: Morgenblatt 1832, Nr. 309, S. 1233.

keit zu erregen, gleich ob für jemandes Talente und Fertigkeiten oder für ein Produkt, führte zum psychologisch kalkulierten Einsatz werbender Mittel. Kolloffs Einsicht in die psychologischen Wirkmechanismen und die Suggestionsmacht der fortdauernden Einwirkung auf unseren äußern Sinne, »unsern Ohren ununterbrochen dieselben Töne zu wiederholen, unsern Augen stets dieselben Buchstaben zu wiederholen«[57] durch Zeitungsannonce, Prospekt und Anschlagzettel, führt ihn umstandslos zu einer Phantasie, deren unbekümmert um nicht zu sagen gewissenlos prudentistischer Immoralismus einem Balzacschen Roman entnommen zu sein scheint.

> Man ist jung und kommt fremd in Paris an; man hat einen schwarzen oder blauen Leibrock, eine leidliche Gestalt, glückliche Anlagen und den bescheidenen Wunsch, sich so hoch als möglich hinaufzuarbeiten. Das ist Alles sehr löblich und gut, aber nun man muß irgend einen Stand wählen, irgend eine Spezialität ergreifen. Wie aber auch die Wahl ausfalle, Maler, Musiker, Schauspieler, Architekt, Gelehrter oder Krämer, gleichviel, der allgemeine Lebenszweck ist, Geld zu gewinnen, und die Mittel dazu sind fast immer dieselben. Das Leben eines jungen Menschen läßt sich in unsern Tagen in eine synthetische Formel bringen: andere Leute von sich sprechen zu machen, soviel als möglich von den hundert Posaunen des Rufs beschäftigen, in's große Horn stoßen und einige schreiende Mißtöne hervorbringen, welche in die Ohren dringen und die Vorübergehenden halb toll machen; das ist die ganze Sache.
>
> Um nun zu diesem Endzweck in Paris zu gelangen, läßt man sich hier zuerst den Kopf sorgfältig frisiren, umpanzert sich das Gewissen mit dreifachem Erz, und legt namentlich, wenn man es je hatte, jenes feinere, deutsche Gefühl ab, nach Art der Bittsteller, welche, aus der einen Thüre hinausgejagt, zur andern sogleich wieder hereintreten. Vor Allem läßt man sodann eine Anzeige in die Zeitungen rücken, worin man den Schwamm seiner Eigenliebe bis auf den lezten Tropfen ausdrückt, und zwar wenn er eines Morgens recht stark geschwollen und voll war. Man schämt sich nicht, hier in den öffentlichen Blättern sein Standbild auf ein Piedestal so hoch als möglich zu stellen, damit es den Leuten in die Augen falle; man bindet sich darin einen Strauß von den prangendsten Blumen, welche nur in den Treibhäusern des menschlichen Stolzes, Vorwitzes und Eigendünkels gedeihen, und vergißt ja nicht, sich einige Titel, und zwar wohlklingende, beizulegen und sich der mächtigsten und höchsten Gönnerschaften zu rühmen; kurz, man bläst sich die Backen

[57] Ed. Kolloff, Wie man in Paris bekannt macht, in: Morgenblatt 1835, Nr. 254, S. 1013.

> mit Wind auf wie Aeolus und begießt seine Leser mit einem reichlichen, befruchtenden Thau von albernen, läppischen und unverschämten Redensarten. Ein solches Meisterwerk übergibt man nun irgend einem vielgelesenen Journale, welches einem gegen Erstattung der Einrükkungsgebühren von 1 Frank 25 Centimes für die Zeile, nicht einmal, zweimal, sondern hundertmal, ja das ganze Jahr hindurch seine Spalten leiht und bereit hält. Dann läßt man das ausgestreute Samenkorn aufschießen, geht nach Hause und sorgt bloß dafür, daß man eine Wohnung mit einem Vorzimmer und eine eigene Klingel hat. Der Ruf und der Reichthum, diese beiden gütigen Feen, werden unverzüglich an eurer Thüre schellen.[58]

So wie aber sich die Menschen zur Individualität da erheben, wo sie die Anonymität der Massenexistenz nutzen und sich die Freiheit nehmen, ihre Existenz und ihre Biographie zu erschaffen, so müssen sich die Waren als Fetische präsentieren. Hierzu dienten die überall im Straßenbild auftretenden performativ-dynamischen Texte, die – was Stierles Rede von der »Lesbarkeit« der Stadt, die Benjamins Interpretation Baudelaires als Allegoriker aufnimmt, poetisierend unterschlägt – weniger gelesen als ins Ohr geschrieen wurden oder wie die »Inscriptions« sich gleichsam in die Augen drängten: als kalkulierte optische Reize und Signale, welche die sonstigen Reize in der Konkurrenz um die Aufmerksamkeit übertreffen sollten. Alles zielt auf den durchschlagenden Effekt und muß deshalb einen ästhetischen, und sei es nur überlauten, übergroßen, magisch-evokativen Mehrwert haben.[59]

> Gleichwie es in Paris für den Einzelnen so schwer hält, in dem Wogen und Treiben so vieler Tausende, von denen Jeder Etwas seyn oder vorstellen möchte, sich auszuzeichnen und hervorzuthun, so ist es eine nicht minder schwierige Aufgabe für den Kaufmann, Krämer und Handwerker, das, was er feil hat, den kauflustigen Sinnen der Hauptstadt bemerklich zu machen. Daher besteht hier zu Lande, wie es scheint, gleichsam eine stillschweigende Uebereinkunft, daß man, unbeschadet seiner Ehre, allerlei Mittel aufbieten darf, um seinen Zweck zu erreichen, Mit-

[58] Ebd., S. 1013f.

[59] So Ed. Kolloff in seinen »Pariser Kaufläden«: »Die innere Einrichtung dieser Waarenbuden ist im Allgemeinen äußerst geschmackvoll und prächtig. Die zum Verkauf ausgelegten Waaren sind meistens mit solchem Kunstsinn geordnet, daß man glauben sollte, die Pariser Kaufleute haben alle Aesthetik gehört, und zwar mit besserem Erfolg, als die französischen Gelehrten, welche jene Wissenschaft so wenig zu handhaben verstehen« (Morgenblatt 1835, Nr. 60, S. 237).

> tel, die man an jedem andern Ort mit dem Namen Charlatanerie brandmarkt.[60]

Insgesamt aber hat sich der Einzelne der Rationalität der großen Maschinerie zu fügen, die ihre Rädchen arbeitsteilig organisiert, so daß letztlich die Rationalität der Arbeitsteilung selbst die Stadt zum Moloch macht, der – wie die Aufhebung des Cimetière des Innocens und die neue Nutzung des Terrains für den Zentralmarkt zeigt – alle Tradition vertilgt und den durch Herkommen, Sitten und Gebräuche vorgegebenen »Nationalcharakter« tendenziell abschleift.[61] Im Gegensatz zum Herkommen prägen die Bewohner der Metropole sehr viel stärker die soziographisch beschreibbaren Funktionen und die zum Charakter werdenden Gewohnheiten, die sich aus dem struggle for life unter den lebensfeindlichen Bedingungen der Großstadt, aber auch aus dem Einfluß anderer hauptstädtischer Kulturen ergeben. Karl Gutzkow etwa, einer der ersten Anhänger einer Theorie der kulturellen Konvergenz, stellte von Berlin fest:

> Berlin ist eine viel zu junge Hauptstadt, als daß sich ihre Physiognomie nicht noch mannigfach ausprägen und ändern sollte. Man irrt sich, wenn man hierin schon überall feste Typen entdeckt haben will.[62]

und dann, nach einer Charaktereologie des Berliner Bürgers und vor einer Schilderung der zivilisatorischen Fortschritte, die für Gutzkow ein Indiz dafür sind, daß Berlin und die Berliner gegen ihre ursprüngliche Eigentümlichkeit sich veränderten, urbaner und durch die Berührung mit anderen gleichsam internationaler würden:

> Berlin ist in einer Krisis begriffen, die mit einer merklichen Aenderung seines bisherigen Charakters enden wird. Für Vieles, was bisher an dem Berliner eigenthümlich war und oft Lachen erregte, scheint die lezte Stunde geschlagen zu haben. Es konnte auch nicht anders seyn. Die große Reiselust meiner Landsleute, welche gegen die frühere Festbürgerung sehr absticht, muß sie in mannichfache neue Berührungen führen; sie lernen den Werth des Auslandes schätzen, und entheben sich allmählich jenen alten Vorurtheilen, in welchen man sie noch vor einigen Jahren gefangen überraschen konnte.[63]

[60] Ebd., S. 237f.

[61] So H. Hauff (Bearb./Übers.), Der öffentliche Schreiber. Nach Soulié, in: Morgenblatt 1832, Nr. 309, S. 1233; so auch Ed. Kolloff, Zeitbilder aus Paris. Die Pariser Boulevards, in: Morgenblatt 1835, Nr. 82, S. 325.

[62] K. Gutzkow, Korrespondenz-Nachrichten. Berlin, November, in: Morgenblatt 1833, Nr. 284, S. 1136.

[63] K. Ebd., S. 1140.

Heinrich Heine drängte sich die Krise der angeblich statischen Nationalcharaktere in London auf; in seinem Feuilleton »Die jetzigen Engländer« schrieb er fürs *Morgenblatt* im Jahr 1828:

> Unter den Bogengängen der Londoner Börse hat jede Nation ihren angewiesenen Platz, und auf hochgesteckten Täfelchen liest man die Namen: Russen, Spanier, Schweden, Deutsche, Malteser, Juden, Hanseaten, Türken u.s.w. Vormals stand jeder Kaufmann unter dem Täfelchen, worauf der Name seiner Nation geschrieben. Jezt aber würde man ihn vergebens dort suchen; die Menschen sind fortgerückt, wo einst Spanier standen, stehen jezt Holländer, die Hanseaten traten an die Stelle der Juden, wo man Türken sucht, findet man jezt Russen, die Italiener stehen, wo einst die Franzosen gestanden, sogar die Deutschen sind weiter gekommen.
>
> Wie auf der Londoner Börse, so auch in der übrigen Welt sind die alten Täfelchen stehen geblieben, während die Menschen darunter weggeschoben worden und andere an ihre Stelle gekommen sind, deren neue Köpfe sehr schlecht passen zu der alten Aufschrift. Die alten stereotypen Charakteristiken der Völker, wie wir solche in gelehrten Kompendien und Bierschenken finden, können uns nichts mehr nutzen und nur zu trostlosen Irrthümern verleiten. Wie wir unter unsern Augen in den lezten Jahrzehnten den Charakter unserer westlichen Nachbaren sich allmählig umgestalten sahen, so können wir, seit Aufhebung der Kontinentalsperre, eine ähnliche Umwandlung jenseits des Kanales wahrnehmen.[64]

Interessanterweise ist diese Festellung nicht Heines letztes Wort. Nachdem er das Streben der vornehmen »Jetzigen Engländer« nach französischer Lebens- und Wesensart – so wie umgekehrt die Franzosen »täglich nachdenklicher, tiefer und ernster«[65] würden – und ihren Widerstreit mit dem bürgerlichen Puritanismus dargestellt hat, schließt er:

> Trotz diesen entgegengesezten Geistes- und Lebensrichtungen findet man doch wieder im englischen Volke eine Einheit der Gesinnung, die eben darin besteht, daß es sich als ein Volk fühlt; die neueren Stutzköpfe und Kavaliere mögen sich immerhin wechselseitig hassen und verachten, dennoch hören sie nicht auf, Engländer zu seyn; als solche sind sie einig und zusammengehörig, wie Pflanzen, die aus demselben Boden hervorgeblüht und mit diesem Boden wunderbar verwebt sind. Daher die geheime Uebereinstimmung des ganzen Lebens und Webens in Eng-

[64] H. Heine, Die jetzigen Engländer, in: Morgenblatt 1828, Nr. 75, S. 297.
[65] Ebd.

> land, das uns beym ersten Anblick nur ein Schauplatz der Verwirrung und Widersprüche dünken will.[66]

Überhaupt aber stoße »unsere Reiselust«, »unsere Begierde fremde Länder zu sehen«, gegen unsere auf die lächerlichen und erstaunenden Kontraste zielenden exotisch-kuriosen Sehnsüchte bei näherer Kenntnis immer auf einen autochthonen, unverwechselbaren »Nationalcharakter«:

> Sind wir aber in jene Länder [bei den Hottentotten oder am Nordpol] wirklich gekommen, so sehen wir bald, daß dort die Menschen mit Sitten und Kostüm gleichsam verwachsen sind, daß die Gesichter zu den Gedanken und die Kleider zu den Bedürfnissen passen, ja daß Pflanzen, Thiere, Menschen und Land ein zusammenstimmendes Ganze bilden.[67]

Hintergrund der Spannung zwischen der neugierigen Reiselust, die auf das Erleben des Exotischen aus ist und auf geographisch-ethnographisch beschreibbare Kulturen trifft, Hintergrund auch der tendenziellen Nivellierung der »Nationalcharaktere« durch die zweite Natur der Großstadt-Zivilisation ist das Bewußtsein, in einer »globalisierten Welt« zu leben. Diese erste »Globalisierung« entstand vor allem mit dem Auftreten der Vereinigten Staaten von Nordamerika und – noch wichtiger – dem noch von Karl Goedeke so genannten napoleonischen »Weltkrieg«, der nicht nur zum ersten Mal ein totaler, alle zivilen Ressourcen angreifender, sondern auch vermittelst der von England über Frankreich verhängten Wirtschaftsblockade und der von Frankreich gegen englische Waren verhängten »Kontinentalsperre« eine weltumspannende Systemauseinandersetzung war, in der jedes politisch-ökonomische Ereignis Bedeutung für die Entwicklung der weltpolitischen Lage hatte. Entsprechend der Globalisierung mit ihrer ökonomisch-politischen Interdependenz entwickelte sich die »Nationalökonomie« zu einer der Leitdisziplinen des 19. Jahrhunderts. Blickt man auf den rasanten Prozeß dieser ersten Globalisierung, der mit dem Napoleonischen Weltkrieg in das Leben jedes einzelnen zumindest in Europa fühlbar eingriff, so zeigt sich die reaktive Genese und kompensatorische Funktion des »Nationalen«, das im Strudel der beschleunigten Geschichte eine neue kollektive Identität zu stiften versprach. Aus diesem Blickwinkel erscheint es weniger ironisch und paradox als folgerichtig, daß Napoleons Streben nach einer Universalmonarchie – als Wiederkehr und Überbietung des Augusteischen Prinzipats wie des Karolingerreichs –, daß die Vollendung des autokratischen Absolutismus einen entscheidenden Impuls für

[66] Ebd., S. 303.
[67] Ebd.

die Erhebung der Völker gegen die Fremdherrschaft im Zeichen der nationalen Selbstbestimmung darstellte.

Das Bedürfnis nach nationaler Selbstvergewisserung galt naturgemäß dem eigenen Land, wobei man sich aus heutiger Sicht kaum vorstellen kann, wie unbekannt, ja fremd etwa den Deutschen ihr eignes Land war, wie wenig die jahrhundertelang territorial getrennten, auch in ihren verschiedenen Landschaften verkehrstechnisch kaum miteinander verbundenen Deutschen voneinander wußten, die jetzt mit dem Anspruch auftraten, eine Nation zu sein. So erklärt sich, daß Hauff im *Morgenblatt* neben den klassischen Reiseberichten aus der fernen Welt und Europa eben auch Schilderungen von Landschaften, von Land und Leuten, von Sitten und Bräuchen, von Sagen und Festen aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands publizierte, um Deutschland – wie es Wilhelm Schulz-Bodmer in seiner Anzeige des *Hesperus* schrieb – »mit sich selbst bekannt zu machen«.[68] Ideenpolitisch betrachtet, war wie in der fortwährenden literaturhistorischen und biographischen Vergegenwärtigung der deutschen »Nationalliteratur« auch hier die Aufgabe Identitätsstiftung, ging es um eine kulturhistorische Homogenisierung der verschiedenen »Landsmannschaften« zu einer deutschen »Nation«. Letztlich bildeten die Reiseberichte aus der Ferne und aus Deutschland eine Einheit, wobei die durchaus vergleichende Schilderung der Sitten und Gewohnheiten, des Charakters anderer Völker in zwei Richtungen wirkte. So sehr sie den gleichsam physiognomischen Sinn für das Andere schulte und die andere Nation in ihren Eigentümlichkeiten erfahrbar machte, so sehr schärfte sie den Sinn für die eigene Identität, was beides wieder in dem Interesse zusammenwirkte, nicht bloß Schilderungen anderer Völker, sondern auch anderer Völker Schilderungen des eigenen Charakters zu lesen. Das Interesse war wechselseitig, dabei keineswegs »chauvinistisch«, auch wenn Hauff schrieb:

[68] Morgenblatt 1831, Nr. 310, Beilage, S. 5. – 1829 hatte Menzel zu der 4-bändigen Reisebeschreibung *Deutschland, oder Briefe eines in Deutschland reisenden Deutschen* (Stuttgart 1826-1828) geschrieben: »Wir besitzen weit mehr deutsche Reisebeschreibungen und Schilderungen von Italien, Frankreich und England, als von unserm eignen Vaterlande, und das mag daher kommen, weil der Deutsche überhaupt, wenn er einmal große Reisen macht, weit mehr und länger im Auslande reist, als im Inlande. Es ist noch Niemand eingefallen, das alte Unternehmen Merians, der in einer Menge von Folianten ausführliche Topographien der schönsten Provinzen des Reichs mit zahllosen Kupfern herausgab, ein Jahrhundert später zu erneuern. Selbst die weitläuftigen Reisebeschreibungen von Büsching und Nicolai sind vergessen, und zum Theil mit Recht, weil sie, seit Deutschland gänzlich umgestaltet ist, wenigstens zum praktischen Reisegebrauch nicht mehr taugen. So haben wir denn nur noch einige dürre statistische Handbücher, einige humoristische und sentimentale Durchflüge, und eine Menge kleiner, topographischer Werke, die nur einzelne Städte und Gebirge oder die Ufer eines Flusses schildern.« (Morgenblatt 1829, Literatur-Blatt Nr. 58, S. 229)

> Wir haben in der lezten Zeit angefangen, eine kleine Sammlung von Hohlspiegeln anzulegen, in welchen der Deutsche lachend seine verzerrten Züge betrachtet.[69]

In diesem Sinne hatte Hauff auch schon früher Auszüge aus St. Marc Girardins Reisenotizen aus dem *Journal des Débats* eingeleitet:

> Je höher Girardin unter seinen Landsleuten steht, und mit je geistigerm Auge er Deutschland betrachtet hat, desto interessanter tritt uns seine Nationalität entgegen und desto pikanter sind die Naivitäten, die ihm im Urtheil über deutsche Art und Sitte entschlüpfen. Wie nur geistreicher Spaß ergözt, so kann man bei schiefen Urtheilen der Fremden über uns nur dann mit Verstand lachen, wenn sie von ungewöhnlichen Menschen herrühren, und auch nur dann kann man etwas dabei lernen.[70]

Die Globalisierung schlug sich nieder in einer Flut von Reiseberichten aus aller Welt, die im *Morgenblatt* seit Ende der 1820er Jahre erschienen. Das *Morgenblatt* und die einschlägigen Besprechungen in Menzels *Literatur-Blatt* bieten dabei nur ein kleinen Teil der in den 1830-1840er Jahren auch international so massiv auftretenden Reiseliteratur, die – denkt man an Cooper, Jameson, an Frances Trollope, an Lerminier, an Edward George und seinen Bruder William Henry Lytton Bulwer – geradezu ein internationales Epochenphänomen ist, auch wenn sie in Deutschland wie sonst nirgendwo die literarischen Talente anzieht und im Zeichen des Journalismus das Genie absorbiert.[71] Das Bedürfnis nach Selbstvergewisserung in der rasanten Veränderung wie die Auto- und Heterostereotypenbildung antworteten auf die Veränderungs- und Fusionserfahrungen, die zum einen von der Beschleunigung der Geschichte, zum anderen von der dynamischen Interdependenz der Geschichten, zum dritten aber auch aus dem zunehmenden unmittelbaren Kontakt der verschiedenen Völker hervorgerufen wurden.

Das mit dem historischen verschränkte Interesse an der völkerpsychologischen Eigenart war der Wurzelgrund auch für eine Reihe von gleichzeitigen Genres: etwa den Reise- und den historischen Romanen, die exotisch-romantische Bedürfnisse nach der Vergegenwärtigung historischer

[69] So H. Hauff in seiner Vorbemerkung zu seiner Übersetzung *Der Pariser in Wien* (Morgenblatt 1834, Nr. 219, S. 873).

[70] H. Hauff (Übers.), Bemerkungen eins in Deutschland reisenden Doktrinärs, in: Morgenblatt 1833, Nr. 263, S. 1049.

[71] S. hierzu im Zusammenhang mit dem Ende der »Kunstperiode«: Wolfgang Preisendanz, Zum Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik, in: ders., Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge, 2. Aufl., München 1983 (UTB, 206), S. 21-68.

Charaktere, von historischen Umgebungen und Sitten befriedigten,[72] aber auch den touristischen Reiseführern, die den Reisenden über Geschichte, »Sehens- und Merkwürdigkeiten« wie über lebenspraktische Gegebenheiten seines Reiseziels, angefangen von Straßen und Verkehrsmitteln bis hin zu den Gast- und Wirtshäusern, aufklärten und die mit den Veröffentlichungen des Bädecker dann einen Markennamen erhielten. Kaum, daß um das Jahr 1800 die Badestädte mit einer ersten Welle von Reiseführern bedacht worden waren,[73] wurde die romantische Natur der Schweiz und des Rheintals touristisch erschlossen, so daß Hauff 1830 bemerkte:

> Wer die Schweiz bereist, betritt sie nicht leicht ohne die glänzendsten Erwartungen der Genüsse, die seiner harren; denn Hunderte von »malerischen Reisen« und »Wegweisern,« Tausende von Reisenden aus allen Ländern Europas verbreiten Lob und Kenntniß des Landes; es ist kaum eine Schlucht, ein Gletscher, ein Wasserfall, eine Fernsicht, wenigstens in den besuchteren Gegenden, die nicht ihren Beschreiber, ihren Sänger, ihren Maler gefunden hätte; im Lande selbst ist für die Bequemlichkeit des Fremden auch in den wildesten Gegenden gesorgt: sichere, meist bequeme Wege, gute Wirthshäuser, Führer, Reitpferde, Ruhesitze trifft man überall. Der Fußgänger durchwandert den höchsten Gebirgsstock Europas kreuz und quer ohne Führer, wenn er nur den Strich der englischen Züge und die Excremente ihrer Saumrosse nicht aus den Augen läßt. Auf der Höhe des 4400 Fuß hohen Rigi ißt, trinkt, schläft und zahlt man, wie in einer Residenz. Der wahre Freund der Natur und der, der nach Groschen, nicht nach Pfunden Sterling rechnet, würde freilich manche dieser Anstalten gerne vermissen; wenn er, um den Reichenbachfall im Haslithal zu besehen, in eine elegante Hütte treten muß, wo ein feingekleideter Herr, in der einen Hand das Fremdenbuch, die andere geöffnet zum Empfang eines »Beitrages nach Belieben«, ihm höflich entgegenkommt, so wird ihm die Hälfte des Genusses entzogen; er würde gerne außerhalb der Hütte verweilen, wenn nicht diese zur Bequem-

[72] Ihnen zu gesellen sind neben den historischen Romanen auch die fiktiven Chroniken nach der Art von Prosper Merrimés *1572. Chronik aus der Zeit Karls IX.*, zu denen wohl H. Hauff im *Morgenblatt* bemerkte, daß sie »bis jezt das vorzüglichste in einer Gattung [ist], die in Frankreich Mode zu werden scheint, zu der zwar die schottischen Romane den Anstoß gegeben haben, die sich aber von denselben wesentlich dadurch unterscheidet, daß eine ganz einfache Fabel nur der Faden ist, an den sich die Schilderung der Sitten, des Volkslebens, des ganzen Charakters der betreffenden Zeit reiht« (Morgenblatt 1829, Nr. 94, S. 373).

[73] Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist Jassoys Satire auf die Bäderliteratur *Geographisch-statistische und philosophische Betrachtungen eines gebildeten Barbiergesellen, aus Stolpe in Hinterpommern, über Wiesbaden und dessen Umgebungen* (Morgenblatt 1829, Nr. 146, S. 582f.).

> lichkeit der Fremden gerade den Standpunkt ausfüllte, der der günstigste ist. Durch solche Erfahrungen wird der Naturgenuß, den die Schweiz gewährt, zuweilen getrübt; man denkt unwillkührlich an ein künstliches Zimmerpanorama, das man von einem bequemen Sessel aus um sein gutes Geld beschauen darf.[74]

Das »Wilde«, vorher gemieden, wurde nun gesucht, offenbar wurde die bloß schöne Natur schon als so zivilisiert erfahren, daß sie kaum mehr als Natur wahrgenommen werden konnte. Hintergrund dieser Transformation einer existenziellen Gefährdung in eine ästhetische Erfahrung ist vermutlich, daß das eben gewonnene Gleichgewicht zwischen Naturmacht und Mensch sich zugunsten des Menschen verschob.[75] Der konnte sich nun mit seinen technischen Möglichkeiten fast überall einrichten und bildete angesichts seiner Macht aber auch angesichts seiner als zwanghaft und allgegenwärtig erlebten Rationalität ein psychodynamisch verständliches Bedürfnis nach »unserer guten, trostreichen Mutter, der Natur«, eine »tiefe Sehnsucht nach Einsamkeit, nach Berg, Fluß und Wald«,[76] im besonderen aber nach der Grenzerfahrung des »Wilden« aus. Der Übergang ist spürbar in Eduard Arnds – bezeichnenderweise eines der führenden Vertreter der klassischen, dem schönen Ideal verpflichteten Archäologie – Schilderung der französischen Alpen. Obwohl im Ausdruck der alten Mythologie verpflichtet und an Josef Anton Kochs *Schmadribachfall* erinnernd, läßt sich Arnd als Reisender auf die unmittelbaren Eindrücke ein und sublimiert das Wilde eben nicht ins Erhabene einer Heroischen Landschaft.

> Eine Lustfahrt auf dem Genfersee, der Eindruck der Alpen in Chamouny und das Rhonethal bei St. Maurice und Martigny, diese in ihrer Art unvergleichlichen Herrlichkeiten ergreifen den, der sie zum ersten Mal sieht, so ganz, daß er auf Augenblicke Alles, was er sonst auf einer Reise erlebte, so wie Alles, was ihn noch erwartet, vergessen kann. Man möchte sagen, daß das Auge hier sein Maaß verändert, indem es sich an den Anblick dieser drohenden Höhen und schwindelnden Tiefen gewöhnt, und daß die Phantasie, anstatt die Natur zu überfliegen und ihr voranzueilen, sich oft schüchtern zurückzieht und Bedenken trägt, die rauhe

[74] H. Hauff, Korrespondenz-Nachrichten. Oberösterreich, September. Das Gebirgsland von Oberösterreich, in: Morgenblatt 1831, Nr. 248, S. 992.

[75] S. Werner Busch, Die Naturwissenschaften als Basis des Erhabenen in der Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Historischen Kollegs 2004, S. 83-109, vor allem S. 91ff.

[76] Immanuel Hermann Fichte, Reisescenen aus den neuesten Tagen. 4. Das Ahrtal, in: Morgenblatt 1831, Nr. 287 vom 1. Dec., S. 1145.

> Hand anzunehmen, die jene furchtbaren Riesen ihr entgegenhalten. Es gibt nichts in der Natur, was drohender und fremder erschiene, als jene Eisberge, die den Menschen fern von sich halten, nichts tragen, was ihn erhalten oder erfreuen kann, aus unbeweglicher, einsamer Höhe selbst Blitze und Wolken zu ihren Füßen sehen und keine Gemeinschaft haben, als mit dem ewigen Sturm, der ihre Häupter umsaust. In der Mitte dieser gewaltigen Eindrücke ergriff uns zuweilen ein stiller Wunsch nach mildern Lagen, nach sanftern Höhen und ruhigerm Himel, und wir träumten uns aus dem Kriege der Götter und Titanen in das Thal Tempe hin, oder an die sanften Hügel der Tiber, wo Saturn das goldene Zeitalter regierte.
>
> Von der Größe jener ungeheuren Alpennatur bald erhoben, bald überwältigt, gingen wir dem sanften, sonnigen Hesperien zu, wurden aber von dem Lande der Berge an seinen Grenzen noch mit Scenen entlassen, die dem, der das bräutliche Italien sucht, zeigen, was er an der freien, frischen Schweiz verliert.[77]

Die vorher unberührte, wilde Natur wird von Touristen überlaufen; als Erhabenes wird sie Teil einer Zivilisation, die sich der mythischen Gewalt der Natur nur noch in den Sensationen von Naturkatastrophen, von Vulkanausbrüchen, Erdbeben und Überschwemmungen erinnert. Hauff folgte der Dialektik der Ware »unberührte Natur«, wenn er angesichts der überlaufenen schweizer Gegenden auf den Reiz der »höchst selten besuchten« und »fast unbekannten« österreichischen Alpen hinwies. Alles wurde also heimgesucht und bereist, der Tourismus – das Reisen um des Reisens willen – erklomm die Berge der Pyrenäen wie die Hügel der Eifel[78] und durchstreifte den Thüringer Wald.[79] Avantgarde und Inbegriff des Volkstourismus waren die »Reisenden Engländer«, denen August Lewald mit einem kurzen Seitenblick auf ihre Ahnen der grand tour ein Denkmal unter dem einschlägigen Obertitel *Aquarelle* ein Denkmal setzte:

> Die Engländer haben uns andern armen Erdensöhnen das Reisen verdorben. Ich spreche nicht von jenen Lords, die mit ihrer persönlichen und angebornen Herrlichkeit zugleich ihren ambulanten Pallast im ersten besten Hafen des Kontinents ausschiffen lassen. Das sind keine gewöhnlichen Erdensöhne mehr, sondern mindestens Halbgötter. Nein, jene Engländer meine ich, Schneider und Apotheker, die zu einem ge-

[77] Ed. Arnd, Abschied von der Schweiz und Eintritt in Italien. Im August 1829, in: Morgenblatt 1830, Nr. 53, S. 209.

[78] Souvenirs de l'Eifel et des bords de l'Ahr. Lith. von J. N. Ponsart, 1831.

[79] Carl Herzog, Taschenbuch für Reisende durch den Thüringer Wald. Mit einer Karte, Magdeburg 1832.

> wissen Grade von Wohlhabenheit in ihrem Vaterlande gelangt sind, Oberoffiziere auf halbem Sold, Verliebte, die gegen den Willen ihrer Eltern sich verbunden haben, kurz den ganzen Troß eleganter Nomaden, wie man sie überall antreffen kann, die Alles kennen lernen wollen, alle Moden mitmachen, in Frankreich Fricassées und in Italien Maccaroni essen, sich aber immer dabei nach Englands Fleischtöpfen sehnen, und in Anzug, Gang, Haltung, Manier, Gesinnung stets ihre Originalität behaupten.[80]

So witzig-ironisch Menzel, Lewald und Hauff mit den reisenden Engländern und Franzosen und die deutschen Korrespondenten bei ihren Sittengemälden mit den Bewohnern von Paris, London oder Rom umgingen, so fehlte doch jeder national-chauvinistische Ton. Dies ist um so erstaunlicher, da doch die militärstrategischen und politischen Spannungen zwischen den europäischen Großmächten – etwa wegen der Sicherheitsbedürfnisse Frankreichs und des Deutschen Bundes, die bei jenem immer wieder begehrliche Blicke auf die Rheingrenze, bei diesem aber auf Elsaß/Lothringen lenkten, oder wegen der ökonomischen Hegemonie Britanniens –, mithin die Problemfelder, welche die große Politik bis ins 20. Jahrhundert bestimmen sollten, schon damals vor aller Augen lagen.[81] Tatsächlich war die ökonomische Globalisierung mit der Entwicklung des Welthandels und der industriellen Revolution nicht zuletzt seit der Kontinentalsperre und -blockade seit den Napoleonischen Kriegen für jeden einzelnen spürbar so wie eben auch die Stadt zum Motor der gesellschaftlichen, d.h. industriellen Entwicklung, wurde. Die Stadt griff als Zentrum auf das Land aus und organisierte es nach ihren Zwecken. Die Unterwerfung des Landes unter die Stadt nach der Logik der Waren- und Geldwirtschaft, die Vernetzung der Großstädte, die Transformation des Landes zum industriellen Raum ebneten die zivilisatorische Kluft zwischen beiden ein.

[80] A. Lewald, Aquarelle. Reisende Engländer, in: Morgenblatt 1834, Nr. 70, S. 277. Siehe auch Ludwig Reinhold Walesrodes Korrespondenz aus München (Morgenblatt 1834, Nr. 245-247, S. 979f., 984, 988).

[81] Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist etwa, daß Cotta 1815 im württembergischen Landtag die Annexion des Elsaß und Lothringens forderte, in den 1820er Jahren, unterstützt von Sulpiz Boisserée, gleich mehrere deutsch-französische Buchprojekte, u.a. das *Domwerk*, betrieb, sich 1824 in den *Constitutionnel* einkaufte und im besonderen 1825/26 – beraten von Eduard Gans, Maximilian Donndorf und Ludwig Robert – den Plan verfolgte, in Paris ein Rezensionsorgan für deutsche Literatur und Wissenschaft samt einem Lektürekabinett zur Völkerverständigung zu gründen (s. dazu: Ludwig Robert, Aphorismen aus Paris, in: Morgenblatt 1827, Nr. 149, S. 593; Robert Marquant, Un essai de création d'un institut allemand à Paris en 1826, in: Etudes Germaniques [1957], S. 97-118; ders., Thiers et le Baron Cotta. Etude sur la collaboration de Thiers à la Gazette d'Augsbourg, Paris 1959 [Travaux et mémoires des Instituts Francais en Allemagne, 7.]).

Schon 1834 schien alles Land von der internationalen industriellen Arbeitsteilung durchherrscht zu sein, so schrieb der französische Nationalökonom Rossi:

> Der Typus der jetzigen Welt mit ihren Straßen, Brücken, Kanälen, Banken und Vereinen aller Art, ist ein Bazar, eine Fabrik, ein Markt. Mit stürmender Hand dringt der Gewerbfleiß allüberall hin; in der Eremitenzelle wird Baumwolle gesponnen, Glockenthürme machen Rauchfängen von Dampfmaschinen Platz, und die gothische Kirche wird zum Speicher. Im tiefsten, einsamsten Forst erklingt die Axt des Holzhauers, und Hochöfen, Rauch und Cyclopen haben den frommen Einsiedler und den lustigen Jäger verscheucht. Sucht einer in den Thälern des Jura, vom Ungewitter überfallen, Schutz in einer Hütte, so wisse er, daß man darin keine Idyllen singt, sondern Wand- und Taschenuhren fabrizirt, und wer den Alpen zuwandert, wer, heilige Ehrfurcht vor altväterlicher Sitte im Herzen, den Glärner und Appenzeller aufsucht, der bleibe auf den duftenden Matten und höre dem Aelpler zu, wenn er Abends den Kuhreigen bläst; er betrachte sich von ferne die einfachen malerischen Hütten, zerstreut wie die Gehöfte der Germanen, aber er gehe nicht hinein: drinnen stehen Mousselin- und Kattunwebstühle, dort werden die Zeuche gewoben, in welche sich die deutschen, italienischen, russischen Damen kleiden; dort unterscheidet man die egyptische Baumwolle von der indischen, kennt die laufenden Preise, den Stand aller Märkte, die ganze Handels- und Gewerbsprosa. Kurz, die alte Welt verhält sich zu der unsrigen, was Produktion und Wohlstand betrifft, wie die Küstenbarke zum Handelsschiff von langem Kurs, wie ein Rudel Saumthiere mit Waarenbündeln auf schlechter Straße zum Dampfwagen, der mit ungeheurer Last auf der Eisenbahn dahinfliegt.[82]

»JETZTWELT«, »JETZTZEIT«

Rossis metaphorische Vergleiche thematisieren den zentralen Aspekt der Globalisierung: die Verdichtung, Beschleunigung und Verstetigung der öffentlichen Kommunikation, also des Verkehrs im umfassenden Sinne, gleich ob es um Ideen oder Geld, um Nachrichten, Waren oder Menschen ging. Die Fortschritte des Wege-, des Post- und Banksystems, der verschiedenen Kommunikationsmittel im einzelnen und noch einmal gesteigert in

[82] Pellegrino Rossi / H. Hauff (Übers.), Die Arbeit, in ihrem Verhältniss zur Entwicklung der Menschheit, in: Morgenblatt 1834, Nr. 181, S. 723f.

ihrer Summe ließen die Entfernungen schrumpfen und zivilisierten die Welt. Hermann Hauff beschrieb dies in einer seiner »Sonst und jezt« betitelten fulminanten Betrachtungen:

> Wenn in der guten alten Zeit, wo zum Beyspiel ein Rechtsgelehrter einen guten Prozeß auf seiner ganzen Laufbahn sorgsam mit sich führte, und von demselben nur mit dem Leben schied, selbst der Aufgeklärte, bey allem frommen Glauben an die Perfektibilität der Menschheit, an ein wirkliches Besserwerden in der Welt nicht glaubte, wenigstens nicht darnach fragte, war dieß wohl sehr natürlich; mußte er doch einen Blick in die Geschichte rückwärts werfen, wollte er eine Bewegung wahrnehmen. Aber heutzutage ist es ganz anders; jedem sagt ein kurzer Blick auf sein eigenes Leben und seine, wenn auch noch so beschränkte Sphäre, wie anders Alles in kurzer Zeit geworden ist, und wer sich gedrungen fühlt, darüber zu seufzen, kann nur behaupten, dieses Anderswerden sey kein Besserwerden. Das Barometer der Menschheit steigt allen Augen sichtbar; alle Richtungen der menschlichen Thätigkeit wirken dafür zusammen; jede für sich betrachtet, gibt ein Bild allgemeinen Fortschreitens; nichts aber spricht wohl überraschender zur Einbildungskraft Aller, als die Vervollkommnung der Kommunikationsmittel.
>
> Die Welt ist nicht mehr die Welt des Kolumbus. Auf unbekannten Meeren, aus denen sich sonst eine schwarze Hand, Satans Hand erhob, die Schiffe bey Nacht faßte und in den Abgrund zog; auf jenen Polarmeeren, wo Nacht, Schrecken und Wundersagen wohnten; auf jenen ungestümen Gewässern von Kap Horn und dem Sturmcap, wo der Schiffer erbleichte; auf jenem doppelten Ocean, der an ein gedoppelt Ufer schlägt, segeln jezt Postschiffe und versehen regelmäßig den Brief- und Passagierdienst. Man ladet sich zu Tische aus einer blühenden Stadt Amerikas in eine blühende Stadt Europas, und langt zur bestimmten Stunde an. Statt jener plumpen, schmutzigen, verpesteten, feuchten Schiffe, wo man von gesalzenem Fleische lebte und vom Scorbut und der Langenweile verzehrt wurde, sieht man jezt zierliche Fahrzeuge und prunkende Zimmer für die Reisenden, mit Tapeten, Spiegeln, Blumen, Büchersammlungen, musikalischen Instrumenten und den ausgesuchtesten Speisen. Auf einer mehrjährigen Entdeckungsreise unter den verschiedensten Breiten stirbt oft nicht Ein Matrose.
>
> Man lacht der Stürme, und es gibt keine *Entfernung* mehr. Ein simpler Walfischfänger geht nach dem Südpol unter Segel; schlägt der Fang nicht ein, kommt er an den Nordpol herauf. Um einen Fisch zu fangen, kreuzt er zweymal den Aequator, und berührt in wenigen Monden die beyden Enden des Erdballs. An den Thüren der Londoner Tavernen kann

> man angeschlagen lesen, wann das Paketboot nach van Diemens Land abgeht, mit aller möglichen Bequemlichkeit für diejenigen, welche die Gegenfüßler besuchen wollen, und dicht daneben steht geschrieben, wann man von Dover nach Calais fährt. Man hat Reisetaschenbücher, Wegweiser, Handbücher für Leute, welche eine Lustreise um die Welt machen wollen; diese Reise währt neun bis zehen Monate, zuweilen nicht einmal so lang. Man reist Winters ab, steigt auf den kanarischen Inseln, in Rio-Janeiro, auf den Philippinen, in China, in Indien, auf dem Cap der guten Hoffnung ans Land und ist wieder zu Hause, wenn die Jagd beginnt. Die Dampfschiffe kennen auf der See keine Winde, auf den Flüssen keine Strömung mehr; auf Eisenpfaden gleiten die schweren Handelswagen, und wenn es Frankreich, Deutschland und Rußland gefiele, eine Telegraphenlinie bis an die chinesische Mauer zu errichten, so könnten wir in neun bis zehn Stunden unsern Freunden in China schreiben und wieder Antwort erhalten.[83]

Hauff sah die zivilisatorischen Fortschritte im Licht der Herderschen Ideen allgemeiner Humanität, weltumspannenden Völkerverkehrs und eines zu Wohlfahrt und Wohlstand führenden Welthandels; so jedenfalls begegnete er dem Vorurteil derer, die das Heil der Völker in ihrer eingezogenen Eigenart und in der frommen Scheu gegenüber den Sitten und Überlieferungen ihrer Väter sehen wollten:

> Sieht man aber das Menschengeschlecht als eine große Familie an, die sich einem und demselben Ziele entgegen bewegt, bildet man sich nicht ein, alles auf Erden sey weislich eingerichtet, auf daß Eine Provinz, Ein Reich ewiglich in ihrer Unwissenheit und bey ihren Staatseinrichtungen verharre, wie sie einmal die Barbarey, die Zeit und der Zufall gebildet haben, so kann der bey weitem größte Theil der Vernünftigen, um nicht zu sagen der Gebildeten, die rasche Entwicklung des Gewerbfleißes, der Künste und Wissenschaften nur als etwas Naturgemäßes, Nothwendiges betrachten. Die Menschheit hat sich nun einmal auf ihrem Entwicklungsgang in etwas rascheren Lauf gesezt, und ihre allgemeine Geschichte beginnt, wo die besondere aufhört.[84]

Bei genauerem Hinsehen fällt allerdings der Unterschied in die Augen, der Hauffs »Menschheit« »auf ihrem Entwicklungsgang in etwas rascherem Lauf« von Herders Geschichtsphilosophie trennt. Wo Herder – prekär angesichts der unübersehbaren Zumutungen der Realgeschichte – die säkulare Geschichte als »Gang Gottes in der Natur« theologisch verbürgt se-

[83] H. Hauff: Einst und jezt, in: Morgenblatt 1829, Nr. 17, S. 66f.
[84] H. Ebd., S. 67.

hen, wo er die Herausforderung durch die Vielfalt der Kulturen und ihre Geschichten in einer göttlich garantierten Teleologie meistern wollte, um eben dem geschichtlichen Handeln in den Zumutungen und Verirrungen der Realgeschichte einen Leitfaden an die Hand zu geben, da behauptet Hauff:

> Kurz, nur das Vorurtheil kann in den Fortschritten der Civilisation ein Uebel sehen, welches immer noch, wie sonst, die Völker vereinzelt betrachtet, ihr gemeinsames Loos, ihre gemeinsame Bestimmung verkennt.[85]

So entschieden aber Hauff sich zum Fortschritt bekennt, so wenig ungebrochen tut er dies. Genau besehen, liegt ein Moment der Irritation in dem Konditionalgefüge »Sieht man … bildet man sich nicht ein …«, und zwar gerade darin, daß es eine tiefe Beunruhigung und Unsicherheit gleichsam an die Oberfläche einer sich bloß rhetorisch gebenden Geste verdrängt: Die Offenheit der Geschichte, die sich in der Katastrophe der Napoleonischen Kriege gezeigt hatte, wirkte weniger als Einspruch gegen den Optimismus, denn als Motor einer innerweltlichen Einrichtung. So scheint Hauff der Mensch in seinem Anspruch, seine Verhältnisse in der Welt in die eigene Hand zu nehmen und selbst zu gestalten, geradewegs zur Geschichte, zur ökonomischen, sozialen und wissenschaftlichen Entwicklung verdammt und »Fortschritt« im buchstäblichen Sinne »notwendig«.

Hauffs also nur scheinbar unbeirrter Fortschrittsoptimismus, für den der zivilisatorische »Entwicklungsgang« Schicksal ist und der auch in seinem naiven Eurozentrismus den Geist des weiteren bürgerlichen 19. Jahrhunderts vorwegnimmt, steht mit seinem subjektiven Moment deutlich diesseits der Epochenschwelle der Französischen Revolution, die wie kaum ein anderes Ereignis die Machbarkeit der Geschichte, die Macht von Aufklärung und Wissenschaften ins allgemeine Bewußtsein hob und die temporale Welt- und Selbstwahrnehmung tiefgreifend veränderte.[86] Geschichte schien sich seitdem im Zeitraffer abzuspielen: Frankreich etwa erlebte zwischen 1789 und 1830 eine absolutistische, zweimal eine konstitutio-

[85] H. Ebd.

[86] Zum Zusammenhang der Ereignisse der Französischen Revolution mit Cottas Idee einer »raisonirten Zeitung« und Ernst Ludwig Posselts Zeitungsplan von 1794, die 1795 zur Gründung der *Europäischen Annalen* und 1798 zur Gründung der *Neuesten Weltkunde / Allgemeine Zeitung* führten, s. Verf., Von den »Europäischen Annalen« zur »Tribüne« – J.F. Cottas politische Periodika. Universalhistorische Geschichtsschreibung und »innere Staatsbildung«, in: AGB 50, 1998, S. 295-315, hier S. 296-299; Verf., Die Augsburger »Allgemeine Zeitung« 1798-1866. Nach dem Redaktionsexemplar im Cotta-Archiv (Stiftung der »Stuttgarter Zeitung«). Register der Beiträger / Mitteiler, Bd. 1, München 2003, S. 7-10.

nelle Monarchie, zweimal ein Kaiserreich, einmal eine Republik, aber mit mehreren Varianten der Exekutive.[87] Wenn es aber eine Biographie gab, welche die Erfahrung einer schwindelerregenden Beschleunigung der Geschichte, der deutschen wie der europäischen wie der »Weltgeschichte«, geradezu repräsentierte, dann war es die Napoleons; so hieß es in einer Rezension von Spaziers *Geschichte des Aufstandes des polnischen Volkes in den Jahren 1830 und 1831*:

> Die Weltgeschichte geht seit einiger Zeit in Eilmärschen: wir erleben die wunderbare Erscheinung, daß ein Mann wie der Held von Corsica in einem Decennium einen Raum von Jahrhunderten zurücktritt in Gedächtniß und Phantasie der Mitwelt, daß er den Nimbus und duftigen Schimmer von Jahrhunderten in zehn Jahren gewonnen hat. Manche, die seine Thaten als Kinder gesehen, schreiben sie jetzt voll Bewunderung wie die höchste Poesie als Männer, sein Schwert wird verehrt wie das des Propheten, nach seiner Bildsäule schauen Franzosen und Nichtfranzosen hinauf wie nach einem Götterbilde längst verflossener gewaltiger Zeit. In einer Nacht hat der Nebel der Vergangenheit alles Kleine an ihm verhüllt, in wenig Jahren, in so viel Jahren, als sonst Jahrhunderte nöthig waren, hat ihn die Weltgeschichte kanonisirt. Das ist eine der großen Früchte der Civilisation, daß immer eiliger und eiliger die Schuld der Zeit gezahlt, das Umfassendste, Gewaltigste in Raum und Geschichte zur gebieterisch heraustretenden, bestimmt und scharf conturirten Gestalt wird. Die höhere Civilisation zeitigt den Samen aller Postulate; die höchste wird wie ein zweiter schaffender Gott Same und Frucht zusammenfassen. Millesimo und St.-Helena mit ganzen Welttheilen posaunenden Ruhms wird auf dem Culminationspunkte der Civilisation, also

[87] »Von 1789 bis 1831 hat Frankreich 223 Minister gehabt, die sich nach den verschiedenen Departements folgendermaßen vertheilen: Krieg 40. Auswärtige Angelegenheiten 40. Inneres. 35. Marine 25. Justiz 25. Finanzen 23. Polizei 15. Oeffentlicher Unterricht und Kultus 10. Schatz 2. Oeffentliche Arbeiten 1. / Im selben Zeitraum sind zehn Regierungen auf einander gefolgt, und zwar: Ludwig XVI., der Convent, das Direktorium, das Konsulat mit drei Konsuln, das lebenslängliche Konsulat, das Kaiserthum, die erste Restauration, die hundert Tage, die zweite Restauration, Ludwig Philipp« (Maximilian Donndorf, Miszellen, in: Morgenblatt 1831, Nr. 129, S. 516). – Ähnlich hatte Posselt schon in den *Europäischen Annalen* 1795 den Verlauf der französischen Revolution durch seine *Geschichte der französischen Generalität seit der Revolution, und deren dermaliger Etat* (Europäische Annalen 1795, Bd. 1, S. 59-82) und durch sein *Vollständiges Verzeichniß der durch unglükliche Schiksale ausgezeichneten Mitglieder des National Convents* (ebd., S. 308-318) mit der Angabe der persönlichen Schicksale gegen den Strich gebürstet.

auch der historischen Beurtheilung und Gerechtigkeit, zu einem Moment zusammengedrängt werden.[88]

Gerade die Geschichte des Korsen macht deutlich, daß wie die Idee des »Nationalen« so auch Hauffs Vorstellungen des »Fortschritts« und der »Beschleunigung« kompensatorische und stabilisierende Funktion hatten, insofern sie da überschaubar-lineare und finale Prozesse setzten, wo es um eine Verunsicherung durch Turbulenz, d.h. durch nicht-linear-chaotische, durch ein hohes Maß an erfahrbarer Kontingenz bestimmte Ereignisfolgen ging. Denn was hatten die Deutschen nicht alles erlebt in jener grundstürzenden Epoche, welche die Staatengeschichte umschmolz in Nationalgeschichten, in der das Heilige Römische Reich Deutscher Nation in den Kampagnen Napoleons zerging, der dessen Territorien so turbulente Gestaltwechsel zwischen Zuwachs und Vernichtung zumutete, daß die Kartenstecher nicht mit der Arbeit nachkamen. Der Wiener Kongreß hatte keineswegs die Legitimität, will sagen das Europa in den Grenzen von 1792 restauriert, sondern Europa als rationale Friedensordnung planmäßig neu organisiert. Zwischen 1815 und den Revolutionen der Jahre 1830/1831 in Frankreich, Belgien und Polen herrschte nichts weniger als die Friedhofsruhe, die man gemeinhin mit der Biedermeierzeit verbinden möchte. Die Friedensordnung wirkte allemal nur in Zentraleuropa, und da noch nicht einmal an der seit Jahrhunderten umstrittenen, nun durch besondere Bundesfestungen bewehrten Westgrenze des Deutschen Bundes, wie die belgische Revolution von 1830 zeigen sollte, und gab schon gar nicht innere Stabilität: Italien war nicht erst seit der Neapolitanischen Revolution in Gärung, Griechenland befreite sich unter tätiger Mithilfe von philhellenischen Enthusiasten und einigen europäischen Großmächten vom Joch der Türken, die, auf dem Wiener Kongreß noch gleichberechtigt, nun vom orthodoxen Rußland aus Europa gedrängt wurden, wobei das konservative Rußland – aller Heiligen Allianz zum Trotz – auch den Konflikt mit Metternichs Österreichs in Kauf nahm.

Wie die Geschichte und ihre plötzlichen Umschwünge sich dem »einfachen Mann« dargestellt haben mochten, konstruierte Hermann Hauff im Jahr 1833 in einer seiner *Morgenblatt*-Korrespondenzen aus Stuttgart, in der er sich den als so erhellend wie unterhaltend geschätzten fremden Blick mit der Maske eines aus der Fremde zurückkehrenden Deutschen aufsetzte;

[88] Blätter für literarische Unterhaltung 1832, Nr. 302 (Besprechung von: Richard Otto Spazier, Geschichte des Aufstandes des polnischen Volkes in den Jahren 1830 und 1831. Nach authentischen Documenten, Reichstagsacten, Memoiren, Tagebüchern, schriftlichen und mündlichen Mittheilungen der vorzüglichsten Theilnehmer, 3 Bde., Altenburg 1832), S. 1273.

unter dem Untertitel »Sonst und jezt« entwarf er ein historisches Tableau, das wie im Zeitraffer die Jahre 1809 und 1833 kontrastierte:

> Ich hatte das schöne Land seit der Zeit, da es ein duldendes Glied in der Kette von Monarchien war, welche Napoleon zwischen sich und den nordischen Mächten ausgespannt, nicht wieder betreten, und mir unbewußt nahm mich in der Grenzstadt derselbe Gasthof auf, wie vor etlichen und zwanzig Jahren. Bald indessen fand ich mich zurecht: ja, das war noch der alte ungeheure Schild mit dem stoßenden Ochsen, und gegenüber der Brunnen mit dem verstümmelten Herzog; aber die schmutzige, finstere Schenkstube mit der von Mücken umschwärmten Fleischbank und der feuchten Wäsche um den ungeheuren Ofen hatte sich in ein blankes, freundliches Gastzimmer verwandelt. Der Wirth mit der baumwollenen Mütze und den Silberknöpfen über dem runden Bauch hatte wohl schon längst seine lezte Rechnung abgelegt; aber der fast galante Mann, der konstitutionelle Bürger und Wahlmann, der händereibend mir entgegentritt, ist wohl Niemand anders, als jener Kellnerbursche, der damals im Zweifel war, ob er sich die Zähne ausbrechen oder den Daumen abhacken sollte, um die Ehre einer militärischen Promenade nach Wien ablehnen zu können. Ich war begierig auf die Eindrücke, welche mir nach so langer Zeit ein Land und ein Volk geben würde, für die ich mich von jeher interessirt habe, weil sich hier unter mancherlei besondern Umständen, wohin namentlich der hier herrschende Protestantismus im sonst katholischen deutschen Süden gehört, der deutsche Geist eigenthümlich ausprägt. Ich erhielt gleich einen ergötzlichen Vorschmack davon, als ich nach Tisch meiner Lieblingsbeschäftgung, der Musterung der Bildergallerie an den Wirthsstubenwänden, nachhing. Ich kenne keinen lustigern und empfindlichern Barometer, oder vielmehr Anemometer einerseits des Kunstgeschmacks im Volke, andernseits der öffentlichen Meinung in Sachen der Religion und Staatsangelegenheiten. Dort, wo jezt Martin Luther auf dem Reichstag zu Worms und eine kleine Kopie der Madonna des Sixto in schwarzem Rahmen sich so prächtig von der hellen, weißen Wand abheben, hing einst am rauchigen Getäfel eine schrecklich illuminirte Darstellung aus der Offenbarung Johannnis, wo die himmlischen Heerschaaren in gedrängten Gliedern aus den Wolken herabreiten. Hier, längs den Fenstern, waren einst zu sehen, ein Kupferstich über den Frieden von Campo Formio, worauf Oesterreicher und Franzosen, noch mit dem Säbel in der Hand, sich brüderlich die Hände reichen, die Schlacht bei Jena, Nürnberger Ausgabe, die Porträts Schills und des Herzogs von Braunschweig, Hofers und seiner Gesellen, Bonapartes und Josephinens,

> und eine Darstellung des auf der Seine an Napoleons Krönungsfest abgebrannten Feuerwerks; jezt die Erstürmung der Kaserne Babylone und der Tod des jungen Arcole auf der Hängebrücke des Greveplatzes, eine illuminirte Abbildung des würtembergischen Ständesaals, etwas besser gerathen, als jene himmlischen Heerschaaren, der König in Kupferstich und die lithographirten Porträts von vier würtembergischen Abgeordneten, die zum Theil, wie ich a priori aus physiologischen Gründen schloß und seitdem durch den Augenschein bestätigt fand, einer gutgemeinten Verläumdung ähnlicher sehen, als etwas Anderem. Zwischen Schenktisch und Ofen, blickte noch der halb relegirte, von den Mücken übel zugerichtete Rest einer Zwischenepoche hervor, die drei Monarchen auf dem Schlachtfelde von Leipzig.[89]

Diese als romantische Anekdote eingekleidete Geschichtsparabel gibt einen anschaulichen Eindruck von der nationalen Prägung wie von der europäischen Verflechtung der auch vom Volk erlebten Geschichte. Blickt man von hier aus auf Hauffs *Morgenblatt*, dann zeigt sich, wie sehr dessen Blick geographisch über Europa hinausging und wie sehr der Redakteur durch die Komposition verschiedener Artikel an der Konstitution eines aufgeklärten nationalen und weltbürgerlichen historischen Bewußtseins arbeitete. Dessen Phänomenologie erschließen die von Hauff in die einzelnen Nummern komponierten Abhandlungen und Aufsätze, die Korrespondenzen und nicht zuletzt seine eigenen, meist aus dem Französischen übersetzten wissenschaftlichen Artikel. Unverkennbar bringt sich ihnen der von den Erkenntnissen und Thesen der Naturgeschichte und neuen Naturwissenschaften ausgelöste Historisierungsschub zum Ausdruck, namentlich der Geologie nach Werner und der Paläobotanik und -zoologie, und in vielem ist die historische Selbsterfahrung von der Naturwissenschaft geleitet, deren Erkenntnisse und Spekulationen die religiös-theologische, christliche Weltansicht ablösen. Die Pole eines gleichsam exzentrischen historischen Selbstverständnisses bezeichnen die totale Selbstermächtigung gegenüber der Natur nach dem Verlust ihres Schöpfungscharakters einerseits und die von vielen Seiten provozierte naturgeschichtliche Selbstrelativierung andererseits. Im Zuge der Ausbildung eines naturwissenschaftlich vermittelten Weltbewußtseins bildet sich ein tiefenscharfes historisches Bewußtsein, das die Reiche der Wesen auf neue Art verbindet: Da bemühte sich Jesse, durch Beispiele »allen Thieren etwas Höheres als den sogenann-

[89] H. Hauff, Korrespondenz-Nachrichten. Stuttgart, November, in: Morgenblatt 1833, Nr. 279, S. 1116.

ten Instinkt zuzuschreiben«;[90] die Bodenarchäologie erschloß Denkmäler der Siedlungsgeschichte bis in die Steinzeit, urgeschichtliche Entdeckungen schoben die Spanne der Vorgeschichte immer weiter nach hinten, so daß die technische Beherrschung: die Industralisierung der Natur zeitlich zusammenfiel mit der Erkenntnis, daß der Mensch ein – von der Gegenwart, der »Jetztzeit« aus gesehen – spätes und – nach Charles Nodiers Spekulation – bald überholtes Produkt der Naturgeschichte sei.[91]

Im Zentrum des neuen, nicht zuletzt durch den Anspruch auf politische Partizipation[92] und »pursuit of happiness« konstituierten säkularen Weltverhältnisses stand die Durchsetzung einer Wahrnehmungsgewohnheit und die Entwicklung eines neuen »Organs«: des historischen Sinns. Alle Zeit transformiert er in Geschichte, alles ist ihm im Fluß, alles ist geworden, alles Sein ist Werden, nichts ist fertig, die Veränderlichkeit der Dinge in der Zeit wird ihr Wesen, tritt an die Stelle der ontologischen Substanz. In allem sieht er die Veränderung, und in allem ist ihm dessen Vergangenheit anschaulich. Die Geographie nach Alexander von Humboldt verzeichnete oder vermaß nie einen bloß äußeren Raum, sondern vergegenwärtigte ihn als historischen, in der die Landschaft, das Land = terroir und seine

[90] H. Hauff. (Bearb., Übers.), [Jesse], Anekdoten aus der Naturgeschichte der Thiere, in: Morgenblatt 1835, Nr. 252, S. 1005.

[91] H. Hauff. (Übers.), [Charles Nodier], Vom nahen Ende des Menschengeschlechts, in: Morgenblatt 1834, Nr. 91-95, S. 361f., 366f., 369f., 374f., 379.

[92] In welchem Maße der Anspruch auf politische Partizipation und der »Bürgersinn« den Geschichtsbegriff selbst affizieren, zeigt eine Überlegung Francis Liebers: »Die ersten Kolonisten, die sich hier ansiedelten, hatten ihr Mutterland, das sie grausam wegen anderer Meynung in der Religion verfolgte, geflohen, aber, in zärtlicher Erinnerung an das immer noch geliebte Vaterland, wollten sie wenighstens die Klänge ihrer Geburtsstädte wieder hören, wenn sie nichts anders mit hinübernehmen konnten; sie haben aber so viel mitherübergenommen, daß der gewöhnliche Satz: ›Amerika kat keine Geschichte‹, doppelt unwahr ist. Amerika hat eine Geschichte in zweyerley Hinsicht, die englische vor den Niederlassungen, die in hundert Anstalten *lebendig* fortlebt, und eine innere Entwicklungsgeschichte. Wenn wir in dieser Hinsicht Geschichte das fortlebende und fortwirkende Zeitalter der Vorfahren nennen, hat Nordamerika mehr Geschichte als viele Länder des europäischen Kontinents. Ein freyes Land, wo jeder Bürger sich als integrirenden Theil des Ganzen und lebendigen Theilnehmer an jedem Bedeutenden, was von vielen oder einzelnen gethan wird, ansieht, muß auch mehr Geschichte als ein anderes haben, wo immer für den Bürger gehandelt wird. Ich stehe nicht einen Augenblick an zu behaupten, daß das ganze Leben in Amerika weit historischer ist, wenn man mir den Ausdruck erlaubt, als z.B. in Deutschland, wo jede Generation von der andern historisch getrennt ist. Man glaube mir, daß die Namen der bedeutenden Amerikaner von den ersten Ansiedlern bis zu den braven Kämpfern der lezten Krieges so lebendig in den Bewohnern dieses Landes fortleben, wie, allgemein gesprochen, nicht einmal mehr die Namen der Feldherren von 1813-15 unter den Deutschen.« (Francis Lieber, Korrespondenz-Nachrichten. Neu-London, im Staate Connecticut, in: Morgenblatt 1828, Nr. 196, S. 784)

natürliche Geschichte, Flora und Fauna ebenso eingingen wie seine Bewohner und ihre Sitten und Mythen und Geschichte. Die von der permanenten Veränderung geprägte Wahrnehmung sieht im Gegenwärtigen das Vergangene und erlebt die Gegenwart schon als vergangen. Produkt der Erfahrung der offenen Geschichte, wirkt der historische Sinn ebenso sehr in die Zukunft, so daß sich das mit dem Augenblick, mit »Jetztzeit« und – wie Hauff einmal schreibt – »Jetztwelt«[93] verklammerte Bewußtsein an die Vergangenheit, welche die Gegenwart in ihrem Sosein erklären soll, und gleichermaßen an die Zukunft verliert, deren konkrete Projektionen man in der Gegenwart realisieren will. Mit den augenscheinlichen Fortschritten der ökonomisch-wissenschaftlichen Rationalität gehen die Beschleunigung des Veraltens und ein dramatischer Bedeutungsgewinn der nach den Tendenzen der Gegenwart letztlich nur teilweise extrapolierbaren Zukunft einher, die zu einer konkreten, mit Erwartungen und Befürchtungen angefüllten Zeitdimension wird. Dergestalt eingespannt zwischen eine schnell veraltende Vergangenheit und eine im gleichen Maße, wenn nicht noch schneller Gegenwart werdenden Zukunft schrumpft die Gegenwart tendenziell auf das Nu des Augenblicks, der vor lauter Versonnensein in die Zukunft, vor lauter Instrumentalisierung der Gegenwart für eine andere, bessere Zukunft, vor lauter historischen Projekten, die über Mittelzwecke die Zeit in kurz-, mittel- und langfristige Zeithorizonte zerschneidet, für das Erleben keinen eigentlich substantiellen Charakter hat.

Die Erfahrung der Gestaltbarkeit der Geschichte, die Öffnung der Zukunft und die Entbindung der Vergangenheit, die sich mit jeder neuen Gegenwart und mit jeder Zukunft selbst ändert, laden die Gegenwart auf, in der nun jeder Moment als von entscheidender Bedeutung erlebt wird, indem er nicht bloßer Durchgangspunkt im unverfügbaren Fluß der sich ereignenden Historie ist, sondern auch – sub specie der durch das eigene Handeln bestimmbaren und lenkbaren Zukunft – Tatcharakter hat. Jedes »Jetzt« wird als dynamische, nicht bloß veränderliche, sondern auch als von verändernden und beharrenden Kräften und Aktoren bestimmte »Lage« wahrgenommen. Dem entspricht eine gesteigerte Ereignishaftigkeitigkeit der Geschehens, das durch die unüberschaubare Interdependenz im Ineinander der globalen Geschichten gleichsam körnig wird, insofern jedes Ereignis mit seinen intendierten Folgen wie mit seinen nichtintendierten Nebenfolgen wieder mit Ereignissen anderer Ereignisketten interagiert. Verstärkt auch durch die zunehmende ökonomische Bedeutung der Zeit als Kostenfaktor führt dies zu einem gesteigerten Aktualitätsdruck,

[93] H. Hauff, Die Arbeit, in ihrem Verhältniss zur Entwicklung der Menschheit, in: Morgenblatt 1834, Nr. 180, S. 717.

der seinerseits die Tendenz zur Simultaneisierung birgt: Zeit ist nicht nur Geld, sondern eröffnet auch im Informationsvorsprung Handlungsspielraum. Setzt also die offene Geschichte die Momentaneität frei, so ist sie auch eine Wurzel der Zeitnot und des Zeitdrucks, die das Kommunikationswesen und dessen Technik revolutionierten. Zu nennen sind die Entwicklung neuer Formen der Telegraphie, an die Erfindung der Lithographie und Stenographie,[94] an die Idee der Schreibmaschine (1830/1831), an die Verdichtung der Nachrichten- und Postverbindungen, die zudem schneller und mit höherer Frequenz arbeiteten. Über alles das berichtete selbstverständlich das *Morgenblatt*, und hellsichtig schloß Hauffs (aus dem Französischen übersetzter) Beitrag »Über Nachttelegraphen«, in dem detailliert verschiedene optische Apparate vorgestellt werden, mit denen man auch des Nachts Signale kommunizieren könnte:

> Es ist einleuchtend, daß diese Erfindung namentlich in Kriegszeiten sehr nützlich werden kann; allein bey dem immer rascher werdenden Treiben der Welt, bey der immer wachsenden Ungeduld in Handel und Politik, läßt sich voraussehen daß wohl einst eine Zeit kommen wird, wo man keine Stunde der Umdrehung der Erde um ihre Achse versäumen will, um Wechselkurse und die tausendfachen Phasen in Handel und Politik fast mit der Schnelle des Gedankens in die Ferne zu tragen.[95]

Der Zeitdruck forderte neue Geschwindigkeiten, die nur neue Fortbewegungsapparate beibringen konnten. Dampfmaschinen trieben nicht nur Schiffe auf den Meeren und Binnengewässern an; in England baute man im Jahr 1829 neue »Dampfkutschen«, »welche alle älteren an Stärke, Schnelligkeit, Sicherheit und allgemeiner Brauchbarkeit übertreffen sollen; und man erwartet, daß in drey bis vier Jahren die Briefpost im ganzen Lande und die meisten Landkutschen, wo nicht auch die Privatreisewagen, durch Dampfmaschinen werden gezogen werden«[96] – tatsächlich sollte 1832 ein Dampfwagen als Bus zwischen London und Leeds verkehren –,[97] der diskutierte Einsatz von Dampfwagen im Individualverkehr erwies sich

[94] S. den Bericht über das »Geschwindschreiben« in: Morgenblatt 1830, Nr. 71, S. 284; der Geschäftsführer der Cotta'schen Literarisch-artistischen Anstalt Friedrich Sonntag versuchte im August 1830 den Verlag des geplanten Lehrbuchs von Gabelsberger, der als Protokollant der Bayerischen Ständeverhandlungen seine Kurzschrift einsetzte, zu gewinnen (DLA/CA Cotta Br., Fr. Sonntag Nr. 143).

[95] Ueber Nachttelegraphen, in: Morgenblatt 1829, Nr. 254, S. 1015f.

[96] Ad. Bernays, Korrespondenz-Nachrichten. London, November, in: Morgenblatt 1829, Nr. 282, S. 1127.

[97] Ad. Bernays, Korrespondenz-Nachrichten. London, Juni, in: Morgenblatt 1832, Nr. 156, S. 624; schon 1829 hatte man in Paris eine 60-Personenkutsche mit einem sechsspännigen Pferdegespann geplant.

aber als technisch problematisch und die Eisenbahnen setzten sich als Massenverkehrsmittel auf den Verbindungslinien der städtischen Zentren durch. Kostengünstigkeit, Geschwindigkeit und Pünktlichkeit vor allem der Eisenbahn ließen das Transportwesen explodieren, die Anbindung von Produktion und Absatzmärkten trug dann ihre eigene Dynamik zur Industriellen Revolution bei, insofern sie ebensosehr die massenhafte industrielle Fertigung wie eine höhere Arbeitsteiligkeit bei dislozierierten Teilarbeiten ermöglichte.

Die Intensivierung der Zeitwahrnehmung und die Heraufkunft des historischen Sinns schlagen sich auf verschiedene Weise nieder in Veränderungen der ästhetischen Anschauung und ihrer Formenwelt. Nicht nur war die radikale Verzeitlichung und historische Dynamisierung des Weltbewußtseins auch Grundlage dafür, daß schon Menzel die 1830er Jahre als »Novellenzeit«[98] – also ganz aus der Perspektive des das Kontinuum auflösenden »unerhörten Ereignisses« – begreifen konnte. Die Sucht nach Anschauung der »Jetztzeit« und »Jetztwelt« lag auch der den Tourismus begleitenden Flut »Malerischer Ansichten« in Radierung, Lithographie und Stahlstich zugrunde, die dem Fremden gleichsam die Inbilder seiner Landschaftserfahrung klischierten, gleich so wie die Texte der pittoresken Reiseführer ihm mit ihren Sprach- und Bildformel den prägnanten sprachlichen Ausdruck seiner Begeisterung vorstanzten – auch dies trug bei zur großen Aufgabe, eine kollektive jetztzeitige Identität zu stiften. Einiges deutet nun darauf, daß die unmittelbare Anschauung des Publikums allgemein noch einer Art ästhetischen Entlastung durch eine idealisierende Bildfügung bedurfte[99] – die Ansichten wären entsprechend zu lesen nicht nur als veredelte Gedächtnisbilder von unmittelbar wahrgenommenen Landschaftsansichten, sondern auch als projektive bildhafte Konstrukte, die die unmittelbare Landschaftserfahrung puffern. Schorn bemerkte 1829 angesichts eines neuen »Panoramas von Salzburg«:

> Panoramen sind so alltägliche Gegenstände der Spekulation geworden, daß man bey jeder Ankündigung eines neuen kaum etwas mehr erwarten zu dürfen glaubt, als eine kecke und effektvolle, in Behandlung und

[98] So Hauff in der Vorbemerkung zum Vorabdruck von Gutzkows *Genrebildern aus der chinesischen Welt* (Morgenblatt 1833, Nr. 244, S. 973).

[99] Daß es dabei um den idealisierenden, »gestellten« Charakter des Bildes, mithin auch um den Unterschied zur unmittelbaren Wahrnehmung weiß, zeigt die Rede von den »malerischen Ansichten«. Ähnlich Friedrich Ludwig Bührlens Aphorismus: »Die Kunst lehrt uns die *einzelnen Momente* des Lebens achten und würdigen, sie für Beobachtung und Genuß isoliren. Der Kunstfreund gewöhnt sich, im täglichen Leben die Offenbarungen des Kunstgeistes wahrzunehmen und zu denken: wie würde dies ein Künstler auffassen?« (Morgenblatt 1828, Kunstblatt Nr. 90, S. 360)

> Wirkung nicht viel von einer Theaterdekoration verschiedene Perspektivmalerey. Um so erfreulicher muß es dem Kunstfreunde seyn, auf einmal ein wahrhaft künstlerisch, mit Fleiß und Naturtreue behandeltes Werk dieser Gattung zu finden. Was man von einem vollendeten Landschaftsgemälde zu verlangen berechtigt ist, harmonische und naturgetreue Wirkung im Ganzen und genaue Ausführung im Einzelnen, findet man in dem seit Kurzem hier aufgestellten Panorama von Salzburg auf überraschende Weise geleistet. Wer es einmal gesehen hat, wird gern den Anblick desselben wiederholen, denn wie in der Natur und in jedem guten Gemälde, so treten auch hier die einzelnen Schönheiten, die man, von dem Eindruck des Ganzen erfüllt, erst unbemerkt gelassen, nach und nach bestimmter hervor und das Auge schärft sich nur allmählich, die Gegenstände zu erkennen, welche der Maler ihrer natürlichen Erscheinung gemäß mit Duft umgeben und in verschwimmender Ferne dargestellt hat.[100]

Die in den 1820er Jahren massenhaft auftretenden Panoramen erfüllten das extreme Bedürfnis nach einem beruhigten Totaleindruck der Stadt[101] wie nach unmittelbarer Anschauung. Dieses Bedürfnis, dem auch die Vielzahl von »Malerischen Ansichten« nachkam, barg einen Überschuß prosaischer Welterfahrung, der im Verbund mit einer historischen Welt- und Selbsterfahrung die Augenblicklichkeit als eigenständige historische Dimension und entsprechend das momentane Abbild als eigenständige Kunstform begreifen konnte – von daher wurden hier die perzeptiven Grundlagen für die Erfindung und ästetische Emanzipation der Photographie gelegt. Die radikale Verzeitlichung des praktischen Weltverhältnisses in einer offenen, zwischen Naturgesetz und Kontingenz taumelnden, also irritierend berechen-unberechenbaren Welt forciert noch einmal Blumenbergs »Prozeß der theoretischen Neugierde«, der mit der totalen wissenschaftlichen Durchdringung die Restkontingenz ausschalten will. Die Tendenz geht auf die Herrschaft über die Details, das dem einen dann der Teufel, dem andern aber Gott wird. Angesichts dessen wird im ästhetischen Raum absehbar, daß die Dominanz des idealistischen klassischen Paradigmas zu Ende ist, daß die Bewältigung der Welt im gelungenen, »runden« ästhetischen Totaleindruck nicht länger ausreicht, daß das irritierte Weltbewußtsein dem schönen Schein ideologiekritisch begegnet und von der Kunst zumindest die Präsenz von »kontigenten« Elementen oder die innere ironische Selbstnegation verlangt. Schon Goethes Kunsttheorie implementierte mit dem

[100] Ludwig Schorn, Panorama von Salzburg, in: Morgenblatt 1829, Kunst-Blatt Nr. 61, S. 243f.

[101] Georg Häring, Die Höhen über Paris, in: Morgenblatt 1830, Nr. 199, S. 793.

»Charakteristischen« ein individuelles Moment, das mit dem »Ideal« in einer heiklen Spannung stand, so wie Hegels Ästhetik der niederländischen Malerei mehr abgewann als sie es ihrer idealistischen Aspiration nach hätte tun dürfen.

PAUL KAHL

THEODOR FONTANES *UNWIEDERBRINGLICH* IN DER ROMANTRADITION DER *WAHLVERWANDTSCHAFTEN*[1]

I

Friedrich Spielhagen hat 1896 als erster mit seinem Vortrag und Aufsatz *Die Wahlverwandtschaften und Effi Briest* Fontanes *Effi Briest* (1895) und Goethes *Wahlverwandtschaften* (1809) verglichen: Er hat Fontane den Vorzug gegeben und die – wie er fand – ästhetischen Schwächen des Goethe'schen Romans herausgestellt und ihn als von der Literaturgeschichte überholt bezeichnet. Spielhagen trivialisiert die *Wahlverwandtschaften* als dichterische Verarbeitung von Erlebnissen und deren Verschleierung und bringt Ottilie mit Minchen Herzlieb, ja Eduard mit Goethe in Verbindung. Er bestreitet die kompositorische Bedeutung der charakteristischen Viereckskonstellation und prangert Erzählerhaltung, unnatürliche Figurensprache und Unwahrscheinlichkeiten, besonders am Beispiel der Kahnszene, an (er fragt sich sogar, ob der Kahn ein Flach- oder ein Kielboot gewesen sei). Spielhagen unterwirft – symptomatisch für das Ende des Jahrhunderts der *Wahlverwandtschaften* – Goethes Roman realistischen Kriterien und erweist damit unfreiwillig, wie sehr sich dessen symbolischer Charakter gegen den Realismus einer veränderten Gegenwart sperrte: »Im Fabulieren und Konstruieren ist der ältere Dichter dem modernen über; dafür bleibt die so viel einfachere Geschichte des letzteren um ebensoviel klarer, übersichtlicher, logischer; die Charaktere seiner Personen erscheinen so viel konsequenter, verständlicher; ihre Handlungen in Übereinstimmung mit ihrem Temperament, ihrer Bildung, ihrer Lebensauffassung.«[2]

[1] Ich danke Jürgen Schramke (Göttingen) für Kritik und Gespräch.

[2] Vgl. Friedrich Spielhagen, Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik, Leipzig 1898, S. 91-122, hier S. 115; erstmals in: Das Magazin für Litteratur, 65, 1896, Nr. 13 vom 28.3., Sp. 409-426, dort mit dem Untertitel: Eine litterar-ästhetische Studie. Vgl. auch seine Ausführungen *Noch einmal Ottiliens Kahn* im *Berliner Tageblatt* vom 15.3.1896. Spielhagens Briefe an Fontane erstmals redigiert hrsg. v. Paul Schlenther im *Berliner Tageblatt*

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-015

Fontane stimmte Spielhagen vordergründig zu, besonders im Blick auf die Haltung des Erzählers und seine Gegenwart im Roman, und auch die Abgrenzung von Goethe entsprach seinem Empfinden;[3] der Vergleich selbst war ihm aber unangenehm, wie er gegenüber Julius Rodenberg ausführte, in dessen *Deutscher Rundschau* Spielhagen zunächst zu veröffentlichen wünschte: »Presse ich nun diese kurzen Angaben [über Spielhagens Aufsatz] noch wieder weiter zusammen, so läuft es darauf hinaus: a. Na, der alte Goethe war schließlich auch kein Herrgott, und b. Goethe ist Goethe, und Fontane ist Fontane. Aber ›Effi Briest‹ steht uns näher und interessiert uns mehr. Nach meiner Meinung liegt es nun so, daß a. alle Goetheverehrer verletzt und b. mich, ungewollt, in ein komisches Licht stellt. Beides ist schlimm. Und doch ist in der Sache was Richtiges. Wir sind in einem Goethe-Bann und müssen draus heraus, sonst haben wir unser ›Apostolikum‹ in der Literatur.«[4]

Unabhängig von der historischen Begrenztheit des Spielhagen'schen Goethebildes – und auch unabhängig von Fontanes Haltung dazu: Berechtigt – und wohl mehr als Spielhagen ahnte – ist das Anliegen des vergleichenden Rückbezugs auf die *Wahlverwandtschaften*, das im zwanzigsten Jahrhundert zuerst andeutungsweise Oskar Walzel (*Goethes »Wahlverwandtschaften« im Rahmen ihrer Zeit* 1906),[5] später Martin Sommerfeld (*Goethes »Wahlverwandtschaften« im neunzehnten Jahrhundert*

vom 10.4.1911, dann nach den Handschriften auszugsweise bei: Gotthard Erler, »Effi Briest«. Die Ardenne-Affäre bei Fontane und Spielhagen, in: Fontane-Blätter, Sonderheft 2, 1969, Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte Fontanescher Romane, S. 64-68. Vgl. außerdem: Hans Werner Seiffert (unter Mitarb. v. Christel Laufner), Fontanes »Effi Briest« und Spielhagens »Zum Zeitvertreib« – Zeugnisse und Materialien, in: Studien zur neueren deutschen Literatur, hrsg. v. dems., Berlin 1964, S. 255-300. Und Kolbe (Anm. 7), S. 144-150.

[3] Vgl. seinen Brief an Spielhagen vom 15.2.1896 in: Theodor Fontane, Werke, Schriften und Briefe, 4 Abt., hrsg. v. Walter Keitel u. Helmuth Nürnberger, München 1962ff. (im Folgenden: HFA), Abt. IV, Briefe, hrsg. v. Walter Keitel u. Helmuth Nürnberger, 5 Bde. (in 6), München 1976-1994; hier: Bd. 4, S. 533.

[4] An Rodenberg, 18.2.1896, ebd., S. 535. Rodenberg lehnte am 19.2.1896 eine Veröffentlichung ab, für ihn habe »schon der bloße Versuch einer Zusammenstellung […] etwas Widerstrebendes, das ich nicht zu überwinden vermöchte«, nach HFA, Abt. IV, Bd. 5.1, S. 933. Vgl. außerdem: D. C. Riechel, Fontane and Goethe, in: Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift for Charlotte Jolles, hrsg. v. Jörg Thunecke, Nottingham 1979, S. 417-427. Ehrhard Bahr, Fontanes Verhältnis zu den Klassikern, in: Pacific coast philology 11, 1976, S. 15-22. Und Nancy Birch Wagner, Goethe as cultural icon. Intertextual Encounters with Stifter and Fontane, New York u.a. 1994, hier bes. S. 161-164 (nicht über *Unwiederbringlich*): »Fontane refused to be a member of the Goethe cult, but he gave the poet, whom he liked to call the old man, credit whenever it was due. His relationship to Goethe was both professional and creative. Fontane knew his Goethe far better than Stifter had known him« (S. 202).

[5] Walzel betont grundsätzlich die »Einflüsse« der *Wahlverwandtschaften* im neunzehnten Jahrhundert, geht aber nicht auf Fontane ein, vgl. Oskar F. Walzel, Goethes »Wahlver-

1926)[6] und dann ausführlich Jürgen Kolbe (*Goethes »Wahlverwandtschaften« und der Roman des 19. Jahrhunderts* 1968) aufgegriffen haben.[7] Die Fontane-Forschung hat sich der Frage nur vereinzelt gewidmet und besonders *Unwiederbringlich* (1891/92) – als wichtigstes Beispiel – nicht in der Tradition der *Wahlverwandtschaften* gesehen.[8] In *Unwiederbringlich* greift Fontane Grundfragen der *Wahlverwandtschaften* am ausgiebigsten auf, wie im Einzelnen erstmals gezeigt werden soll.

wandtschaften« im Rahmen ihrer Zeit, in: Goethe-Jahrbuch 27, 1906, S. 166-206, hier 205f. und Anm. 2.

[6] Neu in: Martin Sommerfeld, Goethe in Umwelt und Folgezeit. Gesammelte Studien, Leiden 1935, S. 209-257.

[7] Vgl. Jürgen Kolbe, Goethes »Wahlverwandtschaften« und der Roman des 19. Jahrhunderts, Stuttgart u.a. 1968 (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, 7). Kolbe geht zu Recht davon aus, daß sich Goethes Eheroman im Romanwerk Fontanes »erneuert« (S. 136, 156-195): Zusammenhänge zwischen dem Roman Goethes und den Romanen Fontanes wollten nicht gesehen werden, »weil sie eine unmittelbare Abhängigkeit verbindet, sondern weil sich in der Kunst Fontanes die Kunst der *Wahlverwandtschaften* zu erneuern scheint« (S. 156). Auf *Unwiederbringlich* geht er freilich nicht ausführlich ein, vgl. nur S. 165 u. 193, Anm. 62.

[8] Für Conrad Wandrey (1919) war *Unwiederbringlich* ein »episches Nebenwerk« (wenn auch das »weitaus bedeutendste«), da der Schluß »ohne Glaubwürdigkeit« bleibe, vgl. Conrad Wandrey, Theodor Fontane, München 1919, S. 325. Die *Wahlverwandtschaften* erwähnt Wandrey nicht. – Peter Demetz (1964) preist *Unwiederbringlich* demgegenüber als »das makelloseste *Kunstwerk* Fontanes«, geht aber ebenfalls nicht auf die *Wahlverwandtschaften* ein, vgl. Peter Demetz, Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen, München 1964, S. 166. – Auch kein Hinweis bei: Hans-Heinrich Reuter, Fontane, 2 Bde., neu hrsg. u. mit e. Nachw. sowie e. Ergänzungsbibliographie vers. v. Peter Görlich, Berlin u.a. 1995 (erstmals 1968). – Walter Müller-Seidel erwähnt die *Wahlverwandtschaften* ausdrücklich, beschränkt sich aber auf eine allgemeine Gegenüberstellung und weist zusammenfassend hin auf die fortschreitende Säkularisierung, das Palmenzitat und auf die Ähnlichkeit von »Atmosphäre« und »Ausgangssituation«, vgl. Walter Müller-Seidel, Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland, 3. Aufl., Stuttgart u. Weimar 1994 (erstmals 1975), S. 380f. u. 386. – Helmuth Nürnberger (1997) stellt im Zusammenhang von *Unwiederbringlich* fest: »Ein weiteres Mal […] fühlt sich der Leser an die ›Wahlverwandtschaften‹ erinnert, erweist sich Goethes tragischer Eheroman vom Beginn des Jahrhunderts als vorbildhaft für die Nachfahren an seinem Ende«, Helmuth Nürnberger, Fontanes Welt, Berlin 1997, S. 359. – Dagegen kein Hinweis bei: Christian Grawe, Unwiederbringlich. Roman, in: Fontane-Handbuch, hrsg. v. Christian Grawe u. Helmuth Nürnberger, Stuttgart 2000, S. 602-614. Auch die große Brandenburger Ausgabe (im Folgenden: GBA), 2003, weist weder auf die Romantradition noch auf Einzelheiten hin, vgl. Theodor Fontane, Unwiederbringlich, hrsg. v. Christine Hehle, Berlin 2003 (GBA, Bd. 13; vgl. aber die Erläuterung des Palmenzitats, S. 382). Vgl. zuletzt Kathrin Bilgeri, Die Ehebruchromane Theodor Fontanes. Eine figurenpsychologische, sozio-historische und mythenpoetische Analyse und Interpretation (Diss. masch.), Freiburg 2006/2007, zugänglich über http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/3879/pdf/Dissertation_Kathrin_Bilgeri.pdf (ohne Bezugnahme auf die *Wahlverwandtschaften*, vgl. nur S. 136, Anm. 371).

Vermutlich hat Sommerfeld dazu beigetragen, die Romantradition der *Wahlverwandtschaften* nicht weiter zu verfolgen: »Man sollte nun erwarten, daß, wenn schon nicht die Redner, doch die Dichter der nachklassischen Zeit sich diesem Werk vollendeter Könnerschaft eben als einem dichterischen und nur dichterischen Gebilde ganz erschlossen, daß sie es als Probierstein eigener Versuche (oder doch wenigstens als bevorzugten Gegenstand eigener Studien) genommen und die Aufgabe gefühlt hätten, das unverstandene, ja so vielfach mißhandelte Werk ihrer Zeit und ihrem Publikum neu zu erschließen. […] Im ganzen aber sind die Wahlverwandtschaften vielmehr ein für die Bildungs- und Werksgeschichte unserer nachklassischen Dichtung so gut wie verschollenes Buch«.[9] Kolbe hat Sommerfeld mit vielen Beispielen widerlegt und die Forschungslücke geschlossen, auf *Unwiederbringlich* geht er aber nur am Rande ein. Klaus Matthias hat 1973 *Unwiederbringlich* »den Ehrenplatz neben Goethes ›Wahlverwandtschaften‹« zugesprochen, ohne aber seinerseits einen Vergleich auszuführen.[10]

Schon in *L'Adultera* (1882) hatte sich Fontane ausdrücklich auf Goethes Roman bezogen: »Eine kleine Zahl Esoterischer aber führte den ganzen Fall auf die Wahlverwandtschaften zurück und stellte wissenschaftlich fest, daß einfach seitens des stärkeren und deshalb berechtigteren Elements das schwächere verdrängt worden sei. Das Naturgesetzliche habe wieder 'mal gesiegt.«[11] Vom »Naturgesetzlichen« handelt Fontane freilich gerade nicht.

[9] Sommerfeld (Anm. 6), S. 239.

[10] Vgl. zu Fontanes Weltanschauung: Klaus Matthias, Theodor Fontane – Skepsis und Güte, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1973, S. 371-439, hier S. 413.

[11] Theodor Fontane, L'Adultera, hrsg. v. Gabriele Radecke, Berlin 1998 (GBA, 4), S. 160. Gabriele Radecke kommentiert allzu lakonisch: »*Wahlverwandtschaften* – Titel eines Romans von Goethe« (S. 263). – 1995 hat Susanne Konrad das Verhältnis von Fontanes *L'Adultera* zu den *Wahlverwandtschaften* untersucht und *L'Adultera* als »kritische Rezeption« der *Wahlverwandtschaften* gedeutet, vgl. Susanne Konrad, Fontanes L'Adultera. Eine kritische Wahlverwandtschaften-Lektüre, in: Kleine Lauben, Arcadien und Schnabelewopski, Festschrift Klaus Jeziorkowski, hrsg. v. Ingo Wintermeyer, Würzburg 1995, S. 81-93, hier S. 81. Neben ausdrücklichen Anspielungen – so der wörtlichen Nennung – stünden Motiv-Ähnlichkeiten, z.B. zwischen Rubehn und dem Hauptmann oder zwischen van der Straaten und Eduard. Demgegenüber die Unterschiede: Fontanes Figuren hätten persönliche Autonomie und Entscheidungsfähigkeit. Die praktische Realität einer individuellen Geschichte stünde im Vordergrund, so die Kritik am kleinmütigen Sozialgesetz, nicht die grundsätzlich-exemplarische Erörterung des Sittengesetzes. Fontane säkularisiere gegenüber Goethe, z.B. bei den Paradiesanspielungen. »Keine exemplarische, sondern eine individuelle Geschichte hat Fontane erzählt. Dennoch leben die Werte der *Wahlverwandtschaften* und ihre Bilder in *L'Adultera* weiter – und zwar nicht nur ironisch verzerrt, sondern auch mit einer Ernsthaftigkeit, die Fontanes Ambivalenz hinsichtlich ihrer Gültigkeit verdeutlicht« (S. 87). Vgl. zu

Fontanes kritisches Urteil über Goethe richtet sich zugleich und noch mehr gegen Traditionsgläubigkeit insgesamt; er wünscht das Selbstbewußtsein der eigenen Epoche zu bestätigen, schon 1851 in *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*, dessen berühmter Anfangssatz lautet: »Es gibt neunmalweise Leute in Deutschland, die mit dem letzten Goetheschen Papierschnitzel unsere Literatur für geschlossen erklären.« Und weiter unten: »Es ist töricht, Autoritäten im Glanze unfehlbarer Götter zu erblicken. Dem Guten folgt eben das Bessere.«[12] Später ähnliche Äußerungen in Rezensionen[13] und Briefen. An Hertz schrieb er am 9. August 1880: »[W]ir nehmen unsren Klassikern gegenüber eine höchst befangene Stellung ein, wenn auch nur darin, daß wir auch aus dem Langweiligen und Mittelmäßigen durchaus etwas machen wollen und literarisch […] ebenso gut ›Idolatrie‹ treiben, wie politisch« (HFA, Abt. IV, Bd. 3, S. 99). Und an Friedlaender, 29. April 1890: »Das Ueberlieferte ist vollkommen schal und abgestanden; wer mir sagt ›ich war gestern in ›Iphigenie‹, welch Hochgenuß!‹ der lügt oder ist ein Schaf und Nachplapprer« (HFA, Abt. IV, Bd. 4, S. 40).

In Fontanes Nachlaß fanden sich Aufzeichnungen über die Beschäftigung mit Goethes Werken. Einschlägig sein Schlußwort über *Wilhelm Meister* 1876: »Unter Goethes Händen wird zuletzt freilich alles zu Gold; er darf schließlich machen, was er will, aber es gibt Goldsorten, die einem, trotzdem sie Gold sind, doch nicht recht gefallen wollen. Daß wir, auch dem Stoff und der Tendenz nach, ein solches zeitbildliches, die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts vorzüglich charakterisierendes Werk haben, ist gewiß ein Glück; aber es ist gewiß noch mehr ein Glück, daß wir solche Zeiten los sind, und daß wir, wenn auch mit schwächeren Kräften, jetzt andere Stoffe bearbeiten« (HFA, Abt. III, Bd. 1, S. 468). Über die *Wahlverwandtschaften* nur einige Notizen (1870), die aber die genaue Beschäftigung belegen,[14]

L'Adultera und den *Wahlverwandtschaften* außerdem: Bettina Plett, Die Kunst der Allusion. Formen literarischer Anspielungen in den Romanen Theodor Fontanes, Köln u. Wien 1986, S. 147-151. Und Winfried Jung, Bildergespräche. Zur Funktion von Kunst und Kultur in Theodor Fontanes »L'Adultera«, Stuttgart 1991, S. 176-184. – Eine ausdrückliche Anspielung auch in *Graf Petöfy*, vgl. Theodor Fontane, Graf Petöfy, hrsg. v. Petra Kabus, Berlin 1999 (GBA, 7), S. 64 mit Anm.

[12] HFA, Abt. III, Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen, 5 Bde., hrsg. v. Walter Keitel u. Helmuth Nürnberger, München 1969-1986, Bd. 1, S. 236 u. 238f.

[13] Vgl. zum Beispiel die Besprechung der Ibsen'schen *Gespenster* 1889 (HFA, Abt. III, Bd. 2, S. 806-811).

[14] Vgl. zu Fontanes Aufzeichnungen: Theodor Fontane, Aufzeichnungen zur Literatur. Ungedrucktes und Unbekanntes, hrsg. v. Hans-Heinrich Reuter, Berlin u. Weimar 1969, S. 240-245; und HFA, Abt. III, Bd. 1, S. 471f. Ergänzend: Theodor Fontane (Abschrift von Friedrich Fontane), Flüchtige Aufzeichnungen über Bücher / ›Die natürliche Tochter‹ / Notizen aus dem Sommer 1870, Warnemünde, hrsg. v. Fontane-Archiv Potsdam, komm. v. Wolf-

neben den motivlichen und strukturellen Anspielungen in Fontanes Romanen selbst. Gegenüber Karl Zöllner faßte Fontane im Jahr dieser Notizen zusammen: »In diesen Nöthen flieh ich zum alten Göthen und lese die ›natürliche Tochter‹ und die ›Wahlverwandtschaften‹; ich bewundre es und finde es tief-langweilig. Als Beobachtung des Lebens und Weisheits-Ansammlung klassisch, aber kalt und farblos. Es muß doch wirklich irgendwo fehlen, wenn ein 50jähriger Mann, der sein Leben an diese Dinge gesetzt hat, dazu den *besten Willen* mitbringt, und durch Schiller, Scott, ja selbst durch Storm, Heyse, Wilbrandt, in ihren beßren Hervorbringungen *vollständig* befriedigt werden kann, wenn *der* die ›natürliche Tochter‹ mit den Worten zuklappt: Form klassisch, Inhalt Misère, Grundanschauung weise aber klein« (23.7.1870, HFA, Abt. IV, Bd. 2, S. 325). 1896 führte Spielhagens Vergleich Fontane zu einer erneuten Auseinandersetzung mit den *Wahlverwandtschaften*.[15]

gang Jung, in: Fontane-Blätter 5, 1982, H. 1, S. 7-12. Fontane kritisiert die mangelnde Vorbereitung von Ottilies Entschluß, nach dem Tod des Kindes Eduards zu entsagen (Teil II, Kap. 14): »Aber es will mir scheinen, daß dies nur eingeschläferte, aber von Anfang an *vorhandene* Gewissen, dies Stehen in der heiligen Überlieferung, dies sich eins wissen damit, in der ersten Hälfte des Romans mehr betont werden müßte. So ist das erwachte Gewissen plötzlich da, ohne daß wir vorher empfunden haben: es schläft nur.« (HFA, Abt. III, Bd. 1, S. 471) Nach Reuter ist die besondere Motivierung von Effis Schritt vom Wege in bewußter Abgrenzung hiervon geschehen (S. 242). Unabhängig von der Frage, inwiefern Fontane den Charakter Ottilies mißversteht – denn die Plötzlichkeit ihres Entschlusses zur Entsagung und ihr Schuldbewußtsein entsprechen v.a. der durch sie selbst ausgelösten plötzlichen Tötung des Kindes, nicht nur dem schon länger bestehenden Konflikt mit dem sechsten Gebot –, ist deutlich, welchen Wert Fontane auf Vorbereitung und Motivierung legt. Reuter betont, Fontane stehe in der »Tradition« der *Wahlverwandtschaften* stärker »als irgendein zweiter seiner vergleichbaren deutschen Alters- und Zeitgenossen« (S. 244f.). Kaum treffend ist freilich seine Einschätzung, Fontane habe Spielhagens Vergleich »abwegig« gefunden (S. 244): Fontane war dieser Vergleich in der Öffentlichkeit unangenehm – offenbar gerade deshalb, weil er seine Berechtigung ahnte.

[15] Im gleichen Jahr begründet Fontane gegenüber Erich Schmidt, warum er nicht zur Eröffnung des Goethe-Schiller-Archivs nach Weimar komme, vgl. den Brief vom 25.5.1896, HFA, Abt. IV, Bd. 4, S. 559. Dazu Jochen Golz, Das Goethe- und Schiller-Archiv in Geschichte und Gegenwart, in: J. G. (Hrsg.), Das Goethe- und Schiller-Archiv 1896-1996. Beiträge aus dem ältesten deutschen Literaturarchiv, Weimar u.a. 1996, S. 13-70, hier S. 29-31. Vgl. auch Peter Goldammer, Zwischen »Goethebann« und »Goethegötzenkultus«. Anmerkungen zu Fontanes Verhältnis zur Weimarer Klassik, in: Fontane-Blätter 55, 1993, S. 125-128.

II

Beim Vergleich von *Unwiederbringlich* und den *Wahlverwandtschaften* erweisen sich neben dem bedeutungshaltigen Ehemotiv als solchem zwei grundlegende Ähnlichkeiten als aussagekräftig: einmal, »setting« und »plot« betreffend, die Konstellation des mittelalten und charakterlich ungleichen Paares zwischen zurückliegendem und gegenwärtig verrinnendem Glück. Die »Hoffnung, ein altes Glück wiederherzustellen« (HA, Bd. 6, S. 470),[16] erweist sich endlich als trügerisch; in den *Wahlverwandtschaften* wie in *Unwiederbringlich* scheitert der am Romanende erneuerte Versuch einer Wiederherstellung. Die zweite grundlegende Ähnlichkeit ist die Symbol- oder Motivkette von Bauvorhaben und zu kultivierender ›Natur‹ im Wechselspiel mit ungebändigter ›Natur‹ im Inneren. Hieraus ergeben sich genau beschreibbare Unterschiede, besonders im Blick auf den Romanschluß. Zum Vergleich liegen im Einzelnen verschiedene Ebenen nahe: (1) Die Ausgangssituation des Paares (»setting«), (2) Handlungsverlauf (»plot«) und Komposition sowie, freilich nicht klar davon zu trennen, (3) Symbol und Leitmotiv. Endlich (4) der religiöse Ton des Romanschlusses. Die Kunstform beider Romane erscheint dabei als offenbar mit einander verwandt, auch wenn das, was bei Goethe in symbolischer Allgemeinheit verbleibt, bei Fontane in die Besonderheit eines zeitgeschichtlichen Rahmens gestellt wird.

(1) Beide Paare sind etwa gleich alt: Christine Holk ist siebenunddreißigjährig (GBA, Bd. 13, S. 36), Helmuth Holk fünfundvierzig (GBA, Bd. 13, S. 155); Eduard wird als »Baron im besten Mannesalter« (HA, Bd. 6, S. 242) eingeführt, Charlotte ist so alt wie er (HA, Bd. 6, S. 246). Wesentliche Abschnitte ihres Lebens liegen zurück: Holk und Christine sind seit siebzehn Jahren verheiratet und haben glückliche Ehejahre miteinander verbracht. In jüngerer Zeit wird eine Entfremdung sichtbar, besonders in weltanschaulichen Fragen und wegen der Erziehung der beiden Kinder. Der charakterliche Abstand macht sich zunehmend bemerkbar, da Holk »unter den Tugenden Christinens geradezu litt« (GBA, Bd. 13, S. 11). Demgegenüber sind Eduard und Charlotte erst seit kürzerer Zeit verbunden; hinter beiden liegt eine Konventionsehe, welche ihre frühere Liebesverbindung unterbrochen hatte. Charlotte hatte sich für die erneute Verbindung für zu alt erachtet und nur zögerlich eingewilligt (HA, Bd. 6, S. 246); bei einer früheren Begegnung hatte sie versucht, eine Verbindung zwischen Ottilie und Eduard herzustellen (HA, Bd. 6, S. 253). Gleichwohl glaubt Charlotte,

[16] Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bdn., hrsg. v. Erich Trunz, Sonderausg. zum 250. Geburtstag Goethes am 28.8.1999, München 1998 (im Folgenden: HA).

sich aus den Vorzügen ihrer erneuten Verbindung »den ersten wahrhaft fröhlichen Sommer zusammengebaut« zu haben (HA, Bd. 6, S. 247); das Glück der Jugendliebe liegt aber, wie das Glück in *Unwiederbringlich*, lange zurück. Vergleichbar ist auch das charakterliche Ungleichgewicht: Der Ehemann ist der Unterlegene, er ist jeweils von mangelnder Selbstbeherrschung und von Augenblicksbezogenheit bestimmt. Christine und Charlotte werden als überlegen geschildert, beide sind etwas steif und gegenüber einschneidenden Veränderungen – Schloßneubau oder Besuch des Hauptmanns – zurückhaltend.

Im Einzelnen gibt es natürlich vielfältige Unterschiede. Christines sentimental-jenseitige Frömmigkeit findet bei Charlotte keine Entsprechung. Christine steht aller Lebensvergnügung fremd gegenüber, während Charlotte am gesellschaftlichen Leben gerne und als Tätige teilnimmt.

(2) Der Handlungsverlauf selbst bietet vom Hauptmotiv, dem Ehebruch, abgesehen keine Übereinstimmungen. Ähnlich ist aber, daß jeweils ein Paar sich trennt oder getrennt wird und später unter anderen Bedingungen wieder zusammenkommt. In beiden Fällen erweist sich die erneute Verbindung als nicht tragfähig. Doch gehört die Wiederverbindung in *Unwiederbringlich* zur Romanfabel, in den *Wahlverwandtschaften* zur Vorgeschichte; Subjekt des Ehebruchs ist hier das wiedervereinte Paar. In beiden Fällen deckt der Ehebruch eine so tiefe Zerrüttung und Fremdheit auf, daß die Ehe – trotz Wiederverheiratung oder Versöhnungsanstoß durch das gemeinsame Kind – keinen Bestand mehr hat und letztlich mit dem Tode je eines Partners erlischt.

Wichtiger sind die kompositorischen Ähnlichkeiten: In beiden Romanen hat jeweils die Ehefrau eine Vorahnung von der Gefährdung der Ehe und dem Ende. Christine nimmt das neue Schloß mit einer »Ahnung« auf und wäre lieber in dem alten geblieben (GBA, Bd. 13, S. 8). Die von Holk begeistert angeführte Ballade von Ludwig Uhland »Hast du das Schloß gesehen? Das hohe Schloß am Meer?« (1807) wird für Christine wegen des schwermütigen Schlusses zum Ausdruck ihrer Ahnungen gegen den Neubau des Schlosses. Kurz nach Holks Abreise spricht Christine dann gegenüber Julie von Dobschütz von einer »unbestimmte[n] Angst« und von einem Traum, obwohl sie zugleich ihre Abscheu gegen »Wahrsagen und Träumedeuten« äußert (GBA, Bd. 13, S. 71). In dem Traum gehen ein Hochzeitszug und ein Trauerzug in einander über, so daß das Romanende bereits angedeutet ist. Schließlich spricht Christine eine im Voraus erwachende Eifersucht aus mit der Befürchtung, Holk könnte dem unbeständigen Hofleben in Kopenhagen nicht gewachsen sein (GBA, Bd. 13, S. 75).

Charlotte äußert ebenfalls eine »Ahnung«, die ihr »nichts Gutes weissagt« (HA, Bd. 6, S. 248), als ihr Eduard vorschlägt, den Hauptmann bei

sich aufzunehmen. Wie Christine betont Charlotte zunächst, »nicht abergläubisch« zu sein (HA, Bd. 6, S. 248), aber auch ihre Ahnung läßt bereits im ersten Kapitel das Romanende heraufziehen, wenn sie auf vergleichbare andere Paare hinweist, »deren Verhältnis durch den […] Hinzutritt einer neuen Person ganz und gar verändert, deren Lage völlig umgekehrt wurde« (HA, Bd. 6, S. 248).

Die für die *Wahlverwandtschaften* charakteristische »Dazwischenkunft eines Dritten« (HA, Bd. 6, S. 248) und Vierten – wie sie auch in *L'Adultera* wiederkehrt – bietet dann den ersten Unterschied im Ablauf, ebenso wie das bei Goethe charakteristische Vierecksverhältnis, das sich in Fontanes Romanen nicht findet.

Gleichfalls gibt es keine »wahlverwandtschaftliche«, naturgewollte neue Leidenschaft. Die Begegnung mit Brigitte Hansen ruft Holks Verführbarkeit wach. Es ist seine Schwäche, die ihn Brigittes »schönen Arm« wahrnehmen läßt (GBA, Bd. 13, S. 89) oder im Brief an Christine den beiden anderen Frauen so viel Aufmerksamkeit einräumt (GBA, Bd. 13, S. 128-131). Und was wie ein Zeichen schicksalsmächtiger Verbundenheit erscheint – die waghalsige Schlittschuhpartie (»Eismeerexpedition«) mit Ebba und die gemeinsame Errettung aus dem brennenden Schloß Frederiksborg – erweist sich als Ausdruck seiner Selbsttäuschung. Holk versucht – darin Eduard verwandt –, sich eine Fügung durch eine »höhere Hand« einzureden, aber er bleibt – hierin ihm entgegengesetzt – »von der Nichtstichhaltigkeit seiner Beweise durchdrungen« (GBA, Bd. 13, S. 240). Bereits vor dem Ehebruch ist sich Holk seiner Lieblosigkeit und sogar seiner Schuld gegenüber Christine bewußt (GBA, Bd. 13, S. 215), ja noch als er die Trennung von Christine vollzieht, wird seine Halbheit sichtbar: Insgeheim erleichtert hört er, daß seine Rückkehr nicht auf den Heiligen Abend fällt (GBA, Bd. 13, S. 248), »sein Gewissen, so gut er's einzulullen wußte, wollte nicht ganz schweigen« (GBA, Bd. 13, S. 249). Nur die Furcht, von Ebba ausgelacht zu werden, und die strenge Rede Christines ermöglichen es ihm überhaupt, den Schritt zu vollziehen – Beweggründe, die für Eduard undenkbar wären; bis zuletzt spricht »die Stimme von Recht und Gewissen […] beständig in ihm [Holk], und es gebrach ihm nur an Kraft, dieser Stimme zum Siege zu verhelfen« (GBA, Bd. 13, S. 253). Demgegenüber verliert Eduard jedes Maß: »Das Bewußtsein, zu lieben und geliebt zu werden, treibt ihn ins Unendliche. […] [S]ein ganzes Wesen strömt gegen Ottilien« (HA, Bd. 6, S. 328). Während für Charlotte, den Hauptmann und für Ottilie der Gedanke an Entsagung hervortritt (und bei Ottilie sogar bestimmend wird), wird Eduard selbst durch die Flucht in den Krieg nicht von seiner Leidenschaft erlöst. Mit Ottilies Ableben verliert er alle Lebenskraft und folgt ihr endlich in den Tod.

In beiden Romanen enthüllt sich im Tode eines Partners das völlige Scheitern der Ehe. In *Unwiederbringlich* führt das erneute Zusammenfinden nicht zur Versöhnung, die neue Ehe ist künstlich und vernünftig, aber ohne Bestand. In den *Wahlverwandtschaften* dagegen scheitern umgekehrt alle Versöhnungsversuche, alle Versuche, der ›Sittlichkeit‹ wieder zu ihrem Recht zu verhelfen, am Übergewicht der ›Natur‹ und werden durch den Tod von Ottilie und Eduard endgültig unmöglich.

(3) Ähnlich ist ein Leitmotivgeflecht, das sich in beiden Romanen findet: (a) das Bauen eines neuen Schlosses oder Hauses, das der sich auflösenden ehelichen Bindung gegenübersteht, oder anders gesagt: die Errichtung eines künstlichen und nur scheinbaren Paradieses auf dem Weg zum Fall. Und (b) die Planung der Familiengruft bzw. die Wiederherstellung der gotischen Seitenkapelle als motivliche Vorbereitung des tödlichen Endes.

(a) Schloß Holkenäs ist in *Unwiederbringlich* nicht nur Schauplatz, sondern Leitmotiv.[17] Der Neubau des Schlosses erwächst aus Holks »Baupassion« (GBA, Bd. 13, S. 6) und wird von ihm ausdrücklich mit dem Eheglück in Verbindung gebracht (GBA, Bd. 13, S. 7). Er handelt gegen Christines Willen, die wegen ihrer dort geborenen Kinder eine »nicht zu bannende Vorliebe« (GBA, Bd. 13, S. 6) für das alte Schloß behalten hat. Erst unter dem Eindruck des Neubaus willigt sie ein (GBA, Bd. 13, S. 10). Doch die Übersiedlung in das neue Schloß Holkenäs kennzeichnet das Ende der »glücklichste[n] Zeit« der Ehe (GBA, Bd 13, S. 6).

Die Ehe von Charlotte und Eduard hat eine andere Grundlage als die Holk'sche: Charlotte und Eduard sind nicht durch lange Ehejahre und gemeinsame Kinder verbunden, es gibt die zurückliegende Jugendliebe und gemeinsame Vergnügungen wie die Parkarbeiten und das Musizieren. Holk und Christine verbinden demgegenüber keine gemeinsamen Vorhaben: Der Schloßbau ist Holks Wunsch, die Familiengruft Christines. Auch in der Kindererziehung gibt es kein gemeinsames Vorgehen mehr, aber letztlich läßt Holk Christine »freie Hand« (GBA Bd. 13, S. 76). Darüber hinaus mangelt es insgesamt an Inhalt und Tätigkeit: Christines Leben ist einsam, und ihre Einsamkeit kann von ihrer Freundin Julie von Dobschütz nur notdürftig aufgefangen werden; nachdem die Kinder in Pensionate gekommen sind, hat Christine keine Aufgabe mehr. Holk versteht sich zwar als »Landwirth« (GBA, Bd. 13, S. 19), aber diese Tätigkeit ist so unbestimmt, daß sie eine monatelange Abwesenheit zuläßt.

Vor dem Hausbaumotiv stehen in den *Wahlverwandtschaften* die Garten- und Parkarbeiten, an denen – wie am Ehebruchsgeschehen – jeweils

[17] Vgl. Karla Müller, Schloßgeschichten. Eine Studie zum Romanwerk Theodor Fontanes, München 1986, S. 62-93.

beide Eheleute beteiligt sind. Der kultivierte Mensch und seine von ihm zu kultivierende natürliche Umgebung stehen sich gegenüber. Der Mensch rückt in die Natur vor, und die Natur rückt im Menschen vor. In *Unwiederbringlich* findet sich beides im Leitmotiv des Schlosses, aufgeteilt auf Schloß Holkenäs und Schloß Frederiksborg. Das neue Schloß Holkenäs wird in eine »vom Weltverkehr abgelegene Gegend« (GBA, Bd. 13, S. 5), »auf der Düne« gebaut (GBA, Bd. 13, S. 6), während das alte Schloß aus dem vierzehnten Jahrhundert »mehr landeinwärts in dem großen Dorfe Holkeby lag, gerade der Holkebyer Feldsteinkirche gegenüber« (ebd.), also in einer seit langem kultivierten Gegend. Ebenso ist der Umzug der Hofgesellschaft von Kopenhagen nach dem ungeschützteren Frederiksborg als dem Schauplatz des Ehebruchs eine Bewegung hin zum Elementaren, die für Holk in der Schlittschuhpartie auf »der weiten Fläche des Arre-Sees« ihren ersten Höhepunkt erreicht (GBA, Bd. 13, S. 218). Vor dem Eintreffen von Hauptmann und Ottilie sind die Eheleute der *Wahlverwandtschaften* noch mit Garten und Park, aber auch mit Gewächshäusern und Treibbeeten beschäftigt, also einem zivilisationsnahen und betont künstlichen Bereich; Dorf, Kirche, Schloß und Gärten verbinden sich zu einem »vortrefflichen Anblick« (HA, Bd. 6, S. 242). Das räumliche Vordringen in kulturfernere Bereiche beginnt mit der Landvermessung des Hauptmanns. Bei seinem ersten Besuch im Frühling steigen Charlotte, Eduard und der Hauptmann auf eine Anhöhe und überblicken von dort aus das ganze Land, aber »Dorf und Schloß hinterwärts waren nicht mehr zu sehen« (HA, Bd. 6, S. 259).

Das geplante Lusthaus soll zunächst in Blickkontakt mit dem Schloß stehen (HA, Bd. 6, S. 288). Auf Vorschlag von Ottilie wird dann ein Ort vorgesehen, der keine Sichtverbindung zu Schloß und Dorf mehr hat (HA, Bd. 6, S. 294f.). Das »Lustgebäude« gerät in Gegensatz zu der Lage des alten Schlosses, welches »die Alten mit Vernunft hieher gebaut [haben], denn es liegt geschützt vor den Winden und nah an allen täglichen Bedürfnissen« (HA, Bd. 6, S. 295). Es ist der Gegensatz von Alt und Neu, von Geschützt und Ungeschützt, von Gesellschaftlich und Elementar. Ebenso verhalten sich das alte und das neue Schloß Holkenäs zueinander. Das Haus der *Wahlverwandtschaften* ist wie Schloß Holkenäs ein Bauvorhaben ohne äußere Notwendigkeit. Gebaut wird aus »Baupassion« (GBA, Bd. 13, S. 6), zum Glücklichsein (GBA, Bd. 13, S. 7), ein »Lustgebäude« (HA, Bd. 6, S. 288) zum »geselligen Aufenthalt« (HA, Bd. 6, S. 295), ein künstliches Paradies auf dem Weg zum Fall.

Später steht die festliche Fertigstellung des Hauses dem vollständigen Zerfall der bisherigen menschlichen Bindungen gegenüber. Das Abstürzen der Dämme am Wasser (HA, Bd. 6, S. 336) ist Ausdruck der elementaren

Naturgewalt – wie das Feuer auf Schloß Frederiksborg, das Holk und Ebba überrascht.

(b) Dem Schloß- oder Hausbau-Motiv verwandt ist ein weiteres Baumotiv, die von Christine gewünschte Neuerrichtung einer Familiengruft, die leitmotivähnlich die Todesthematik vorbereitet. Christine ist jenseitig-überzeitlich ausgerichtet, Holk ein Augenblicksmensch. Holk will an seiner zeitlichen, Christine an ihrer ewigen »Wohnung« bauen (GBA, Bd. 13, S. 15): »Er denkt nicht gern an Sterben und schiebt das, was man so schön und sinnig ›sein Haus bestellen‹ heißt, gerne hinaus.« (GBA, Bd. 13, S. 14) In der baufälligen alten Familiengruft ist das frühverstorbene Kind Estrid bestattet; es erscheint dem bedeutungshaltigen, frühen Tod des Kindes in den *Wahlverwandtschaften* verwandt. Christine besucht die Grabstätte regelmäßig (GBA, Bd. 13, S. 58), aber Holk ist jedem Besuch ausgewichen und weiß deshalb nichts von der Baufälligkeit (GBA, Bd. 13, S. 15).

Der Plan der Neuerrichtung verbindet sich für Christine mit ihrer eigenen Sterblichkeit, ja dem Wunsch nach ihrem eigenen Tod (ebd.). Die Gestaltung ist zugleich eine künstlerische Frage; die von ihr gewünschten »Engel und Palmenzweige« als Schmuck der Gewölbekappen (GBA, Bd. 13, S. 15) spielen auf das Kapellenmotiv der *Wahlverwandtschaften* an. Eine weitere, ausdrückliche Anspielung, als Christines Bruder Arne die aquarellierten Entwürfe zu sehen bekommt und fragt: »Gothik, Engel, Palmen. Soll man selbst unter *diesen* nicht ungestraft wandeln dürfen?« (GBA, Bd. 13, S. 20) Wie schon in *L'Adultera* zitiert Fontane damit fast wörtlich die Bemerkung in *Ottiliens Tagebuch*: »Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen« (HA, Bd. 6, S. 416). Arnes Ausspruch ist wie das vorangegangene Gespräch über Baufragen (Ställe oder Familiengruft) ein Anklang an die Welt der *Wahlverwandtschaften*, zugleich aber redensartlich ausgehöhlt und nur eine gebrochene Vorausdeutung auf das Ende.[18]

[18] Das Zitat verweist, erweitert um »Gothik« und »Engel«, insgesamt auf die *Wahlverwandtschaften* als Referenztext und auf deren Paradies- und Fallmotivik (»ungestraft«). In *Ottiliens Tagebuch* selbst verweisen die Palmen dagegen nicht auf den Garten Eden oder sonstiges Biblische, sondern stehen im Rahmen von Naturbetrachtung und spielen an auf die Reisen Alexander von Humboldts und seine *Ansichten der Natur* (1807). Ob Ottilie selbst möglicherweise ein Zitat aufgreift, ist ungeklärt. – Der Satz steht seit 1864 in Georg Büchmanns *Geflügelte Worte. Der Citatenschatz des Deutschen Volkes*: in der ersten Auflage (Berlin 1864) ohne Stellenangabe unter Lessing (S. 51), seit der zweiten (Berlin 1865) mit Hinweis auf *Ottilies Tagebuch* (S. 48). Vgl. zuletzt: Der neue Büchmann. Geflügelte Worte, gesammelt u. erl. v. Georg Büchmann, fortges. v. Walter Robert-tornow, Konrad Weidling, Eduard Ippel u. Bogdan Krieger, bearb. u. weitergef. v. Eberhard Urban, München 2002, S. 155. – Formelartig taucht der Satz in Fontanes Briefen auf, vgl. an Wilhelm Schwartz, 26.1.1873 (HFA, Abt. IV, Bd. 2, S. 423; »Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen und nicht einmal über den Ruppiner Wall«), und an Gustav Karpeles, 17.10.1888 (HFA, Abt. IV, Bd. 3, S. 649; »Man wan-

Eduard ist ein Augenblicksmensch wie Holk. Wenn zwei Wege zur Auswahl stehen, dann vermeidet Eduard den, der über den Friedhof führt (HA, Bd. 6, S. 243, vgl. 254). Charlotte hat wie Christine Sinn für Bestattungskultur, aber sie flieht nicht ins Jenseitige. Die Pflege und Neuordnung der alten Grabmale ist in die Landschaftspflege einbezogen (HA, Bd. 6, S. 254) und so an den Bedürfnissen der Lebenden ausgerichtet; Einwänden gegen die Umordnung der Grabsteine hält Charlotte eine zuversichtliche, aber nicht individualistische Todesvorstellung entgegen (HA, Bd. 6, S. 361-363). Nach der »Verzierung und Erheiterung« des Friedhofs (HA, Bd. 6, S. 365) tritt die Ausgestaltung der gotischen Kirche und ihrer Seitenkapelle in den Vordergrund, die später gleichfalls zur Begräbnisstätte wird (HA, Bd. 6, S. 464, 485, 490); sie bildet eine der wichtigsten Verbindungen zwischen beiden Romanen. Charlotte ist nicht die eigentliche Betreiberin, aber sie bezahlt und begleitet das Vorhaben wohlwollend (HA, Bd. 6, S. 366, 371). Besonderen Stellenwert hat die Ausmalung des Kapellengewölbes mit Heiligen-Bildern, die eine religiöse Deutung erfahren; sie werden zu Sinnbildern eines »verschwundenen goldenen Zeitalter[s]«, eines »verlorenen Paradiese[s]« (HA, Bd. 6, S. 368): Als Ottilie am Abend vor Eduards Geburtstag erstmals die fertiggestellte Kapelle betritt, ahnt sie, daß die Kapelle ihre gemeinsame Grabstätte zu werden geeignet sei (HA, Bd. 6, S. 374). Später wird sie in der Kapelle bestattet, dort, wo vorher schon Eduards und Charlottes Kind beigesetzt worden war (HA, Bd. 6, S. 487). Die Kapelle ist schließlich Schauplatz wichtiger Schlußszenen: Hier verabschiedet sich der Architekt (HA, Bd. 6, S. 488), und hier ereignen sich die Wunderheilungen, die zu dem Andrang und endlich zum Verschließen der Kapelle führen (HA,

delt nicht ungestraft unter 68«). – Ähnlich, aber mit anderem Sinn, heißt es in Lessings *Nathan*: »Weib, macht mir die Palmen nicht verhaßt, worunter ich so gern sonst wandle« (Akt I, Szene 6). Vgl. Deutsches Wörterbuch 11/III, 1936, zu »ungestraft« Sp. 876f.

Vgl. zu dem Zitat in *L'Adultera* Kolbe (Anm. 7), S. 163-165: »Schon die Anzüglichkeit der Gärtnerfigur, die Gleichsetzung von Palme und Lebensbaum und die wiederholten Anklänge an Kirchliches […] spielen mit einer von der Tradition […] vorgegebenen Paradiesesmetaphorik, die, ihrer religiösen Verbindlichkeit entleert, nur noch Kulissenfunktion hat und in der sich die anspielende Kunst des Erzählers gefällt. In derselben Weise dient das Palmen-Zitat als abrufbereites Versatzstück, als Requisit eines ganz und gar säkularisierten Paradieses. Das Paradies […] wird in Fontanes Kunst der Anspielung zum vollends künstlich errichteten Ort der Versuchung.« (S. 164) Fontanes Rückgriff auf das Palmenzitat Goethes stelle eine »sublime Form der Selbstbesinnung des Romans im Roman« dar, indem es auf die Tradition und zugleich auf die Abgrenzung von dieser Tradition hindeute (S. 165). Außerdem: Herman Meyer, Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans, 2., durchges. Aufl., Stuttgart 1967, S. 168f. – In *L'Adultera* ist die Einfügung des Zitats in einen neuen Zusammenhang (»Unter Palmen«) geschickt vollzogen, denn die Palmenhausszenerie bildet den Schauplatz des »Falls« (Palme als Lebensbaum, verschiedenste sakrale Anklänge). In *Unwiederbringlich* ist die Einfügung dagegen nicht in einem Bedeutungsfeld vorbereitet.

Bd. 6, S. 488f.). Zuletzt wird auch Eduard in der Kapelle bestattet. Die »heitere[n], verwandte[n] Engelsbilder« (HA, Bd. 6, S. 490) im Gewölbe unterstreichen den transzendentalen Schluß, an dem die unterschiedliche Bedeutung gleichartiger Motive in beiden Romanen am deutlichsten wird.

(4) Gruft und gotische Halle in *Unwiederbringlich* werden demgegenüber, trotz Holks Zustimmung (GBA, Bd. 13, S. 68), nicht mehr gebaut. Der Roman schließt nicht in religiösem Ausblick, sondern in der Trauer der Dobschütz, die sich ohne Glaubenstrost helfen muß. So religiös die Schlußsätze der *Wahlverwandtschaften* erscheinen, so säkularisiert und ernüchtert sind die in *Unwiederbringlich*. Eine Schlußaussage des Erzählers tritt zurück zugunsten des Briefes der Dobschütz an Schwarzkoppen, der kommentarlos den Roman beschließt. Die Ehe ist unwiederbringlich zerbrochen; dem oder der Liebenden bleibt kein Trost, nur Christines Liebesschmerz: »Wer haßt ist zu bedauern,|Und mehr noch fast, wer liebt.« Und am Schluß steht die Trostlosigkeit der Dobschütz (religiöser Trost bleibt nur Schwarzkoppen, dem Geistlichen): »Ihnen wird Ihr Amt und Ihr Glaube die Kraft geben, den Tod der Freundin zu verwinden, aus meinem Leben aber ist das Liebste dahin, und was mir bleibt, ist arm und schal.« (GBA, Bd. 13, S. 295)

Christine wird weder in einer neuen noch in der alten Gruft beigesetzt, sondern in einem Erdgrab, das neben der alten Gruft ausgehoben worden ist (GBA, Bd. 13, S. 291). Das Kapellenmotiv der *Wahlverwandtschaften* steht auch im Zeichen der Bewahrung spätmittelalterlich-kirchlicher Kunst. In *Unwiederbringlich* steht demgegenüber nicht die Bewahrung der alten Gruft im Vordergrund; diese zerbröckelt und der Neubau scheitert.

In beiden Romanen gehört das Motiv der Heiligenverehrung zum Schluß. Ottilie erscheint schon bei dem Trauerzug als »überirdisch« (HA, Bd. 6, S. 486). An ihrem Grab ereignen sich offenbar oder scheinbar Wunderheilungen; sie stirbt gerechtfertigt als große Liebende, obgleich ihr Hungertod ein versteckter Freitod ist. Christine, die für die Armen gesorgt hatte (GBA, Bd. 13, S. 293) – es lebt hier ein Anklang an Elisabeth von Thüringen fort –, wird bei dem Hochzeitszug ihrer Wiederheirat wie eine Heilige verehrt (GBA, Bd. 13, S. 281); ihr Freitod aber ist Schwäche, nicht Heiligkeit, und Ausdruck des Scheiterns ihrer Religiosität.

III

Es gibt, wie schon Kolbe dargelegt hat, eine grundsätzliche Gemeinsamkeit zwischen den *Wahlverwandtschaften* und Fontanes (Ehe-)Romanen. Diese liegt nicht allein im Ehemotiv selbst, sondern in der Bedeutung der Ehe. Fontane teilt mit Goethe die Vorstellung, daß in der Ehe »das Zugleich von

Natur und Sittlichkeit« repräsentiert wird, welches bei beiden Dichtern die Anfechtbarkeit der Ehe einschließt.[19] Die zerbrechende Ehe wird zum Schauplatz des Grundkonflikts von Natur und Sittlichkeit, des »Gesetzlichen« und des »Ungebändigten« (HA, Bd. 6, S. 433): »Unter diesem zentralen Thema lassen sich die Wahlverwandtschaften und fast alle Romane Fontanes zusammensehen. Hier wie dort ist es die Ehe, in der dieser Zwiespalt auftritt und über ein bloßes Eheproblem hinausweist.«[20] Hinter dem Problem der Ehe steht bei beiden Dichtern die Grundfrage nach der Selbstbehauptung des Menschen gegenüber den ihn einschränkenden Gesetzmäßigkeiten überhaupt.

Andererseits unterscheiden sich Fontanes Romane von den *Wahlverwandtschaften* grundsätzlich. Entscheidend ist zunächst das Gegenüber von ›Schwäche‹ (Holk) und ›Leidenschaft‹, ja naturgesetzlicher Notwendigkeit (Eduard) als Auslöser des Falls, wie namentlich der Vergleich von Holk und Eduard verdeutlicht. Bei Goethe bricht mit dem Hinzutritt dritter Personen Zerstörerisches von außen in die brüchige Ehe ein, dessen sich die Menschen nicht erwehren können; es ist eine dämonische Macht, die bei aller Zerstörungskraft nicht nur Leidenschaft, sondern Liebe hervorruft. Bei Fontane ereignet sich der Ehebruch nach einer stetig gewachsenen Entfremdung im Rahmen der vielschichtig-alltäglichen Umwelt der Moderne. Die große Leidenschaft wird im Erzählvollzug geleugnet und ausdrücklich ins Altertum zurückverwiesen: Im Gespräch der Hofgesellschaft kurz vor dem Ehebruch auf Schloß Fredericksborg vertritt Ebba eine sentimentalisch-moderne Haltung, die sie von Ottilie abgrenzt: »Westergaard und Lundbye versicherten a tempo, daß sich die Zeiten in dem wichtigsten Punkte, nämlich in dem Heldenmuthe der Leidenschaft, immer gleich blieben, und daß sie sich für ihre Person dafür verbürgen wollten, die Liebe schaffe noch dieselben Wunder wie früher. Alles theilte sich sofort in zwei Lager, in Solche, die derselben Meinung waren […] und in Solche, die rund heraus verneinten. An der Spitze dieser stand natürlich Ebba. ›Dieselben Wunder,‹ wiederholte sie. ›Das ist unmöglich, denn diese Wunder sind Producte dessen, was der Welt verloren gegangen ist, Producte großer erhabner Rücksichtslosigkeiten« (GBA, Bd. 13, S. 228). Die Anspielung ist offensichtlich. An Otto Brahm schreibt Fontane am 30. Dezember 1891 in anderem Zusammenhang: »Ich habe selbst zu der großen antiken Leidenschaft kein rechtes Fiduz, weil mir auf meinem, bis nun gerade heute zweiundsiebzigjährigen Lebenswege nichts vorgekommen ist, was unter der Rubrik ›antike Leidenschaft‹ unterzubringen wäre. Es mischt sich immer sehr viel häßlicher Kleinkram ein, der mit der Erhaben-

[19] Kolbe (Anm. 7), S. 169.
[20] Ebd., S. 174.

heit der Gefühle nichts zu schaffen hat. Dennoch – wenn meiner persönlichen Beobachtung auch fern geblieben – ich will in dieser Sache nicht eigensinnig sein und will ohne weiteres zugeben, daß eine große gewaltige Leidenschaft vorkommt und als solche nicht bloß rücksichtslos ihres Weges schreitet, sondern, weil elementar, auch schreiten *darf*. Von einem solchen ›dürfen‹ darf aber nur dann die Rede sein, wenn es Götter von oben sind, die sich in unser menschliches Spiel einmischen. Sind es aber Dämonen von unten (›da unten aber ist's fürchterlich‹), so hört, ich will nicht sagen, der Spaß, aber doch der Beifall und die Verzeihungsgeneigtheit des Publikums auf« (HFA, Abt. IV, Bd. 4, S. 169f.).

Durch die Belanglosigkeit des Anlasses (»häßlicher Kleinkram«) – von Leidenschaft oder gar Liebe ist nicht die Rede, auch nicht bei Effi und Crampas – tritt, wie in *Effi Briest*, der Anteil der ›Gesellschaft‹ am Scheitern der Ehe – und damit praktische Gesellschaftskritik – in den Vordergrund, in *L'Adultera* und *Effi Briest* noch mehr als in *Unwiederbringlich*. Statt ›Schwäche‹ und ›Leidenschaft‹ ließe sich treffender ein Gegensatzpaar von ›Halbheit‹ und ›Leidenschaft‹ annehmen, für das ›Schwäche‹ der Oberbegriff wäre: Es ist jeweils die Schwäche, die Anfechtbarkeit des in seiner Natürlichkeit gefährdeten Menschen, die Holk auf seinem Weg zweifeln läßt, ob er die Trennung überhaupt wagt, die Eduard in Liebe zu Ottilie zerfließen läßt, die Christine im Angesicht des Lebens erstarren läßt und die selbst die starke Charlotte verführt. Holk ist, wie Ebba ausdrücklich sagt, durch seine »Halbheit« geprägt (GBA, Bd. 13, S. 154), Eduard liebt mit ganzem Wesen. Die Figuren der *Wahlverwandtschaften* haben keine Wahl, sie erliegen der Notwendigkeit – Fontanes Helden, trotz großer Bewußtheit, ihrer Halbheit angesichts entfremdender und brüchig werdender gesellschaftlicher Ordnung. Holk liebt Ebba nicht, so wie auch Effi Crampas nicht liebt. Diese Unterschiede gipfeln im Romanschluß: Die *Wahlverwandtschaften* schließen in der gotischen Kapelle, aber die Holk'sche Familiengruft wird nicht mehr gebaut. Auch diese Anspielung ist so offenbar wie die Abgrenzung. Wenn Riechel feststellt »The endings of *Wahlverwandtschaften* and *Effi Briest* merit rereading as mirrors of each other«,[21] so gilt dies für die *Wahlverwandtschaften* und *Unwiederbringlich* in noch höherem Maße. Ottilie und Eduard sind im Erzählvollzug gerechtfertigt und mit religiösem Trost ausgestattet, bei aller Ironie, die das »wenn« des Schluß-Satzes enthalten mag. Gleichzeitig glaubt Fontane in Ottilie die »heilige Überlieferung« vorzufinden, wie er in seinen Notizen zu den *Wahlverwandtschaften* festhält: »Eine schöne Menschlichkeit, ein feiner Individualismus, dem das *natürliche* Gesetz zur Seite steht, tritt in Konflikt mit dem geoffenbarten, *göttlichen* Gesetz und

[21] Riechel (Anm. 4), S. 420.

unterliegt ihm wie immer. Nicht die Natur, das Darüberstehende bleibt Sieger.« (HFA, Abt. III, Bd. 1, S. 472) Nicht so in *Unwiederbringlich*, so ähnlich der Konflikt sich gestaltet. Christine findet zwar »Ruhe«, und der »Ausdruck stillen Leidens, den ihr Gesicht so lange getragen hatte, war dem einer beinah' heiteren Verklärung gewichen« (GBA, Bd. 13, S. 293); ihr Leben als religiöse Frau aber ist an seiner eigenen Starrheit gescheitert, und der Dobschütz bleibt ein Glaubenstrost versagt.

Ein letztes Beispiel: der Umgang mit der überlieferten christlichen Weihnachtssymbolik. Bei einer Weihnachtsbilddarstellung soll Ottilie als heilige Maria erscheinen; den Antrag gibt sie »verlegen« an Charlotte weiter (HA, Bd. 6, S. 403). Sie fühlt sich dieser »heiligen Gestalt« »wenig wert« (405), und das inszenierte Bild hat trotz des Interesses des Architekten daran, seiner Liebe zu Ottilie, Züge von Weihnachtsfrömmigkeit (»heilige Zeit«, »fromme Vorstellung«, »alles Licht vom Kinde«, HA, Bd 6, S. 402f.). Demgegenüber hat Holk jeden Sinn für die Weihnachtskrippe verloren. In der Trennungsszene »schwieg [Holk] und spielte dabei mit dem Christkind, das er, ohne recht zu wissen was er that, der Jungfrau Maria vom Schoß genommen hatte« (GBA, Bd 13, S. 252). Es ist unübersehbar, daß auf diese Weise eine Unordnung angedeutet wird. Es bleibt aber offen, worin eine mögliche Ordnung bestehen könnte. Die Skepsis gegenüber religiöser Gewißheit, gegen das »unerbittliche[], heilige[] Gesetz« (HFA, Abt. III, Bd. 1, S. 471), ja gegen alle festen Ordnungen gehört zu Fontanes Grundauffassungen. Christines Bruder Arne räumt ein: »Ich habe nicht den Muth mehr, Standpunkte zu verwerfen« (GBA, Bd. 13, S. 66), und die Frage der Pastorenfrau Schleppegrell: »Denn was ist Recht? Es schwankt eigentlich immer« (GBA, Bd. 13, S. 186), im Blick auf die Ehe ausgesprochen, hat unverkennbar allgemeinen Anspruch. Gegenüber Otto Brahm hatte Fontane am 21. April 1888 ähnlich ausgeführt: »›Du sollst nicht ehebrechen‹, das ist die Norm und wohl dem, der, nicht in Versuchung und nicht in Kämpfe geführt, dieser Norm entspricht; aber der Complicirtheiten modernen Lebens sind so viele, daß das Gesetz jeden Tag und jede Stunde durchlöchert wird, weil es durchlöchert werden *muß*, wodurch wir, wollend oder nicht, unsere Stellung zur Schuldfrage beständigen Wandlungen unterworfen sehen. Das zugleich ein Ideal verkörpernde Gesetz, es bleibt, aber seine Strafandrohungen und Strafbemessungen […] ändern sich nach der veränderten Schuldanschauung, und die Zeit kann kommen, wo das Gesetz selbst darüber zusammenbricht.« (HFA, Abt. IV, Bd. 3, S. 599).[22]

[22] Zur Relativierung von »Du sollst nicht ehebrechen« vgl. auch Fontanes weltanschaulichen Brief an seinen Sohn Theo, 8.9.1887 (HFA, Abt. IV, Bd. 3, S. 559f.). Zu Fontanes

Damit verbunden ist eine Wandlung in der deutenden Haltung des Erzählers, der bei Fontane hinter der Vielfalt der Meinungen im Gespräch zurücktritt.[23] Das Schlußwort in *Unwiederbringlich* hat nicht er, sondern die Dobschütz. Gegenüber Spielhagen bestätigte Fontane im Blick auf die *Wahlverwandtschaften*, er sei »in bezug auf die Technik des Romans mit Ihnen in Übereinstimmung. Was mich aufrichtig freut. Das Hineinreden des Schriftstellers ist fast immer vom Übel, mindestens überflüssig. Und was überflüssig ist, ist falsch« (15.2.1896, HFA, Abt. IV, Bd. 4, S. 533). Freilich auch hier keine Festlegung: »Allerdings wird es mitunter schwer festzustellen sein, wo das Hineinreden beginnt.«

Fontane hat die *Wahlverwandtschaften* eingehend gelesen, und die Anspielung in seinem Romanwerk, besonders in *L'Adultera* und *Unwiederbringlich*, ist ebenso offensichtlich wie die Abgrenzung. Fontanes »Kunst des Anknüpfens, des Inbeziehungbringens, des Brückenschlagens«[24] ist an den *Wahlverwandtschaften* geschult, aber das »Darüberstehende« trägt keinen eindeutigen Sieg mehr davon. Zitat, Anspielung und verweisendes Gespräch ersetzen die weniger ausdrückliche alte symbolische Aussage, die als solche, das heißt unerläutert, nicht mehr möglich scheint,[25] relativierend eingeordnet ins Geschichtliche und neuformuliert als historisch-konkreter und dialogischer Gesellschaftsroman, der dem Roman Goethes ebenbürtig zur Seite steht. So wird Fontanes schon jahrzehntealte Kritik an der Traditionsgläubigkeit im Umgang mit der Klassik (*Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*) durch sein Romanwerk der späten Jahre selbstbewußt bestätigt.

Eheauffassung vgl. auch seine Besprechung von Ibsens *Gespenstern* 1887 (HFA, Abt. III, Bd. 1, S. 711-714).

[23] Gabriele Radecke hat gezeigt, wie der »mitsprechende« Erzähler bei Fontane im Laufe der Werkgenese immer weiter zurücktritt, vgl. Gabriele Radecke, Vom Schreiben zum Erzählen. Eine textgenetische Studie zu Theodor Fontanes »L'Adultera«, Würzburg 2002 (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, 358-2002). Vgl. zur Kritik Paul Kahl in: Zeitschrift für Germanistik, n. F., 13, 3/2003, S. 711f.

[24] Fontanes Notizen über Goethe, hier auf *Wilhelm Meister* bezogen (HFA, Abt. III, Bd. 1, S. 466).

[25] Kolbe (Anm. 7) hat grundlegend, aber an anderen Beispielen, ausgeführt, wie Fontanes Anspielung auf Goethes Symbol aufbaut: »Doch diese Dinge, die in Goethes Roman symbolisch genannt werden dürfen, verlangen bei Fontane nach einer zusätzlichen anspielenden Stütze, um über sich hinauszuweisen«, S. 193. Mit dem Zurücktreten des Erzählers bei Fontane und der größeren Bewußtheit seiner Figuren sei auch die »Totalität des Symbols« geschrumpft, S. 194.

DIETER BORCHMEYER

»DER ARME SCHILLER«

Wandlungen Nietzsches im Bilde eines Klassikers

»Der hundertjährige Geburtstag Schillers hatte bei allen Verehrern des großen Deutschen den Wunsch einer allgemeinen Gedächtnißfeier angeregt. Und nicht nur die Gebildeten, nein, auch die untern Stände des Volkes nahmen lebhaft an diesem Nationalfeste Antheil. Ueber die Grenzen Deutschlands hinaus war das Gerücht hievon gedrungen; fremde Länder, ja ferne Erdtheile trafen großartige Vorbereitungen zu diesem Tage, so daß man wohl behaupten kann, daß noch kein Schriftsteller ein allgemeineres Interesse hervorgerufen hat, als Schiller.« So schreibt Nietzsche am 8. Dezember 1859 über die Schillerfeier in Schulpforta.[1] In der Tat: das Schiller-Jubiläum von 1859 löste einen beispiellosen nationalen Rausch aus. »Nie, so lange die Welt steht, ist die Säkularfeier des Geburtstages eines Menschen im Vaterlande wie in der Fremde so allgemein, so dankbar und großartig begangen worden, wie Schillers hundertjähriger Geburtstag begangen wurde«, schreibt seinerzeit Johannes Scherr in seiner *Allgemeinen Geschichte der Literatur*.[2]

Nach dieser nicht mehr zu steigernden Schiller-Apotheose konnte es in der Wirkungsgeschichte des Dichters nur noch einen Abstieg, ja einen Sturz geben, und er sollte, nicht zuletzt durch die Wirkung Nietzsches, nicht mehr lange auf sich warten lassen. Welchen Gegensatz zu diesem Überschwang des Schiller-Jahrs bildete der hundertste Geburtstag Goethes ein Jahrzehnt zuvor, der mitten in den Wirbel des Revolutionsjahrs fiel! Kein Jubiläum – es bildete den absoluten historischen Tiefpunkt in der Wertschätzung Goethes – konnte unzeitgemäßer, angesichts der aufgeregten politischen Zeitstimmung unpassender sein als die Säkularfeier des großen Antipoden der Revolution und der nationalen Emphase.[3] Und so sollte die Erinnerung an Goethe auch im Begeisterungstaumel des Schiller-

[1] Friedrich Nietzsche, Jugendschriften 1854-1861, hrsg. v. Hans Joachim Mette, München 1994. Bd. 1, S. 186.

[2] A.a.O., 4. Aufl., Stuttgart 1872, Bd. 2, S. 243f.

[3] Vgl. Dieter Borchmeyer, Goethe, in: Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl, hrsg. v. Etienne François u. Hagen Schulze, München 2005, S. 69-88, hier S. 75.

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-016 | CC BY-NC-ND 4.0

Jahrs 1859 nahezu ertrinken. Goethe war ganz einfach nicht an der Zeit. Es war Schiller, den man brauchte. Auf ihn wurden die – durch das Scheitern der Revolution und die erneute politische Zerstückelung der Nation nach den großen Paulskirchenhoffnungen – enttäuschten Freiheits- und Einigkeitsillusionen des liberalen Bürgertums projiziert, seine Dichtung wurde zum Surrogat der deutschen »Freiheit« Schiller war die Ersatzrevolution, der Hoffnungsträger der deutschen Einheit, der Nationalheilige schlechthin. Und so schloß auch Professor Koberstein seine Festrede in Pforta nach dem Bericht Nietzsches mit den Worten, »dieses Nationalfest sei ein bedeutsames Vorzeichen für das wiedererwachte deutsche Nationalgefühl, und man könne an diese Feier schöne Hoffnungen für die Zukunft knüpfen«.[4]

Wenn der junge Nietzsche über Schiller redet, spricht er nicht mit eigener Stimme, nicht als Person im modernen, sondern als ›persona‹ im antiken Sinne: durch ihn tönt die allgemeine Schiller-Begeisterung hindurch. Sie klingt noch bis in die *Unzeitgemäßen Betrachtungen* nach; dort – in der ersten Betrachtung – erlaubt Nietzsche sich freilich schon, sein Schiller-Bild von dem des deutschen »Bildungsphilisters«[5] zu trennen, der da im Windschatten des siegreichen Kaiserreichs, im Zeichen der »Exstirpation des deutschen Geistes zu Gunsten des ›deutschen Reiches‹« heranwächst.[6] Den Philistern aber ruft Nietzsche zu (eine Passage, die sich schon zuvor, im Frühjahr 1872, in seiner Baseler Vorlesung *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten* findet): »Ihr dürftet gar Schillers Namen nennen, ohne zu erröthen? Seht sein Bild euch an! Das funkelnde Auge, das verächtlich über euch hinwegfliegt, diese tödtlich geröthete Wange, das sagt euch nichts? Da hattet ihr so ein herrliches, göttliches Spielzeug, das durch euch zerbrochen wurde. Und nehmt noch Goethes Freundschaft aus diesem verkümmerten, zu Tode gehetzten Leben heraus, an euch hätte es dann gelegen, es noch schneller erlöschen zu machen!«[7] Das Schiller-Bild, das Nietzsche hier vor Augen hat, ist offenbar das Portrait von Anton Graff, das während seines Militärdienstes in seinem Naumburger Studierzimmer gehangen zu haben scheint. »Wenn ich erschöpft und mit Schweiß bedeckt nach Hause komme«, berichtet er Erwin Rohde in seinem Brief vom 3. November 1867, »so beruhigt sich ein Blick auf das Bild an meinem

[4] Nietzsche, Jugendschriften, a.a.O., Bd. I, S. 188.

[5] Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, München 1980, Bd. 1, S. 165.

[6] Ebd., S. 160.

[7] Ebd., S. 183 sowie (fast identisch) S. 724f.

Schreibtisch«.[8] Schiller als seelisches Beruhigungsmittel, aber vor allem als ›Unzeitgemäßer‹ im Kampf mit seiner philiströsen Zeit.

Die frühe Schiller-Begeisterung scheint Nietzsche später zu einer Art Trauma geworden zu sein.[9] Nun wird sie ihm selbst Bildungsphilisterei und pubertäre Exaltation. In *Menschliches, Allzumenschliches* wird »der arme Schiller«[10] mit einem Male zu einem spöttisch herabgesetzten, für veraltet erklärten Schriftsteller, der den Deutschen wohl ansteht, aber mit Goethe, dem Überdeutschen, unter keinen Umständen mehr in einem Zuge zu nennen ist. Schiller, dessen »kosmopolitische Tendenz« er wenige Jahre zuvor noch gerühmt hatte,[11] wird also mit den inzwischen zu einer negativen Kulturmacht herabgesetzten Deutschen gleichgesetzt – während er Goethe als »Zwischenfall ohne Folgen« aus der »Geschichte der Deutschen« aussondert:[12] »wer wäre im Stande, in der deutschen Politik der letzten siebenzig Jahre zum Beispiel ein Stück Goethe aufzuzeigen! (während jedenfalls darin ein Stück Schiller […] thätig gewesen ist.« Und – zweifellos im Rückblick auf seine Zeit in Pforta – streitet er hier, in seinem Aphorismus »Giebt es ›deutsche Klassiker‹?« in *Menschliches, Allzumenschliches II*, Schiller den Klassiker-Rang mit folgender Begründung ab: »Schiller ist jetzt aus den Händen der Jünglinge in die der Knaben, aller deutschen Knaben gerathen! Es ist ja eine bekannte Art des Veraltens, dass ein Buch zu immer unreiferen Lebensaltern hinabsteigt.«[13]

Es offenkundig, daß Nietzsche spätestens seit *Menschliches, Allzumenschliches* von Schiller nichts mehr wissen will, von ihm auch immer weniger weiß, sich nie mehr auf eine seiner Schriften einläßt, sondern immer nur pauschal über sie urteilt. Nietzsches Schiller-Bild entsteht aus der nationalen Emphase der Säkularfeiern von 1859, schließt sich ihren kanonisierten und konventionell erstarrenden Urteilen an, individualisiert sich dann aufgrund der intensiven Beschäftigung mit Schillers Schriften in der ersten Hälfte der siebziger Jahre zu einem Portrait mit ganz und gar eigenständigen Zügen, um nach 1876 wieder ins bloße, nun fast gänzlich negativ

[8] Friedrich Nietzsche, Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe, München 1986, Bd. 2, S. 233.

[9] Zu Nietzsches Beziehung zu Schiller vgl. neben den neuesten Studien von Jacques Le Rider (Anm. 61) und Volker Gerhardt (Anm. 14) bes. die Monographien von: Udo Gaede, Schiller und Nietzsche als Verkünder der tragischen Kultur, 2. Aufl., Berlin 1910, Matthias Politycki, Umwertung der Werte? Deutsche Literatur im Urteil Nietzsches, Berlin 1989, bes. S. 364-377 u. Nicholas Martin, Nietzsche and Schiller: Untimely Aesthetics, Oxford 1996 (darin bes.: Nietzsche's *Schillerbild*, S. 13-52).

[10] Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 2, S.483.

[11] Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 7, S. 508.

[12] Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 2, S. 607.

[13] Ebd., S. 608.

eingefärbte Klischee zurückzufallen. Nicht aber die ernsthaften analytischen Bemühungen Nietzsches um Schiller in den frühen siebziger Jahren haben bedeutende Folgen für dessen Wirkungsgeschichte gezeitigt, sondern die pauschalen Sottisen des späten Nietzsche, die kaum das berühmte Körnchen Wahrheit enthalten und durch die er sich eines Bundesgenossen in der Vergangenheit beraubt hat, als der dieser ihm doch wie Goethe, ja fast mehr noch als dieser, zur Seite hätte stehen können.[14]

Der frühe Nietzsche stimmte noch ganz in den Konsens der Gebildeten ein, wenn er Goethe durchaus noch in einem Atem mit Schiller nennt, der für ihn – mit jener zeittypischen nationalen Identifikationsfloskel, die auf Goethe so gut wie nie angewandt wird – »unser großer Schiller« ist.[15] »Schiller und Goethe« – ausnahmslos in dieser Reihenfolge – zu sagen, den jüngeren Autor sonderbarerweise also dem älteren voranzustellen, ist für ihn durchaus noch nicht unter seiner Würde – im Gegensatz zur Zeit der *Götzen-Dämmerung*, als er sich über das »berüchtigte ›und‹« zwischen beiden Namen mokiert: »die Deutschen sagen ›Goethe *und* Schiller‹, – ich fürchte, sie sagen ›Schiller und Goethe‹ …«[16] – wie einst, und zwar immer, Nietzsche selber gesagt hat.[17]

Daß der späte Nietzsche von der Kopula zwischen beiden Namen nichts mehr wissen will, hat bereits Thomas Mann in seinem Essay *Goethe und Tolstoi* mit leisem Unwillen bemerkt. »Was Goethe und Schiller betrifft, so hätte Nietzsche's äußerst subjektive Abneigung gegen den Theatraliker und Moralisten von beiden ihn nicht verleiten dürfen, eine Brüderlichkeit zu leugnen, die durch die ihr innenwohnende exemplarische Gegensätzlichkeit keinerlei Einbuße erleidet und in dem angeblich beleidigten Teil ihren besten Schutzherrn fand. Es war eine Voreiligkeit und durch nichts gerechtfertigte Eigenmächtigkeit Nietzsche's, durch seinen Spott über jenes Und eine Rangordnung auszurufen oder als selbstverständlich zu unterstellen, die höchst strittig, ja die strittigste Sache von der Welt ist und es bleiben mag.« Die Kopula verbindet ja im übrigen nicht nur, sondern sie setzt ebensowohl entgegen, betont Thomas Mann. »Man müßte die Gedankenwelt des klassischen

[14] Vgl. dazu Volker Gerhardt, Sich große Worte um die Ohren schlagen. Nietzsches mißlungener Abschied von Schiller, in: Friedrich Schiller. Dichter, Denker, Vor- und Gegenbild, hrsg. v. Jan Bürger, Göttingen 2007, S. 97-115. Eine gutgemeinte, aber mehr rede- und spekulationsselige als analytisch überzeugende Studie.

[15] Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 1, S. 646.

[16] Sämtliche Werke, a.a.O., Bd.6, S.122.

[17] Vgl. hierzu und zu Nietzsches Goethe-Bild im Kontrast mit seiner Beziehung zu Schiller: Dieter Borchmeyer, »Dichtung der Zukunft«? Goethe, der Überdeutsche, im Bilde Nietzsches, in: Natur und Kunst in Nietzsches Denken, hrsg. v. Harald Seubert, Köln 2002, S. 5-22, hier S. 9f. u.ö.

und umfassenden Essays der Deutschen, welcher eigentlich alle übrigen in sich enthält und überflüssig macht – ich meine Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* –, ja niemals berührt haben, um dieses Und nicht als tief antithetisch zu empfinden.« Thomas Mann kann sich gar nicht genug tun, der »Kopula ihr Recht auf Antithetik« zuzusprechen und zu bestreiten, daß ihr ausschließlich die Aufgabe zukomme, »Wesensverwandtschaft, Wesensgleichheit zu statuieren«.[18] In diesem Sinne verteidigt er »Goethe und Schiller« gegenüber der *Götzendämmerung*, wie es überhaupt sein Ziel ist, das von Nietzsche verzerrte Bild Schillers gegen ihn und doch vielfach in seinem Geiste zurechtzurücken, gewissermaßen das zu beschwören, was Schiller Nietzsche hätte sein können.[19]

Thomas Mann nennt Schillers Traktat *Über naive und sentimentalische Dichtung* – ich erlaube mir, das erstaunliche Wort noch einmal zu zitieren, so wie Thomas Mann selber es öfter wiederholt hat – den »klassischen und umfassenden Essay der Deutschen, welche alle übrigen in sich enthält und überflüssig macht«. Wer sind denn wohl »alle übrigen«? Kleists Essay *Über das Marionettentheater* vermutlich, auch Thomas Manns eigener Essay *Goethe und Tolstoi* natürlich, in dem er das eben zitierte Urteil fällt und der ja eine revidierende Fortsetzung des Schillerschen Traktats sein will – vor allem und in erster Linie aber Nietzsches epochemachende Erstlingsschrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Kein Zweifel: ohne Schillers dichtungstheoretischen Traktat hätte Nietzsches Schrift nicht entstehen können, ohne die von Schiller eingeführte Polarität des Naiven und Sentimentalischen ist Nietzsches Duplizität des Apollinischen und Dionysischen – bei allen Gegensätzen zwischen beiden Begriffspaaren – nicht zu begreifen. Tatsächlich zeigen die *Geburt der Tragödie* und die nachgelassenen Aufzeichnungen aus ihrer Entstehungszeit intensive Spuren der Auseinandersetzung mit Schillers Ästhetik.[20] Neben dem Traktat *Über naive und sentimentalische Dichtung* ist es vor allem die Vorrede zur *Braut von Messina*, auf die Nietzsche sich beruft. Und von diesem Bezug soll hier zunächst die Rede sein.

Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik heißt: ihre Entstehung aus dem Chor, den Nietzsche wie – mit Einschränkungen – auch Richard Wagner als musikalisches Organ deutet. Deshalb ist ihm daran gelegen, alle politischen Erklärungen desselben – als Organ des Republikanismus

[18] Thomas Mann, Gesammelte Werke, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1974, Bd. 9, S. 60f.

[19] Vgl. dazu Dieter Borchmeyer, Die Geburt des Naiven aus dem Geiste des Sentimentalischen. Thomas Mann und Schiller oder das Stigma der Modernität, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, Würzburg 2006, S. 475-510, hier S. 491ff.

[20] Vgl. Dieter Borchmeyer, Das Theater Richard Wagners. Idee, Dichtung, Wirkung, Stuttgart 1982, S. 168-174.

und Repräsentanz der Öffentlichkeit –, doch ebensowohl seine Funktion als Zuschauer und Kommentator der Handlung, wie sie zumal von den Brüdern Schlegel begründet worden sind und noch in den Vorstudien zur *Geburt der Tragödie* auftauchen, in Zweifel zu ziehen. Die einzige ältere Chortheorie, die Nietzsche als unverändert gültig anerkennt – es ist in der Tat die tiefgründigste und umfassendste aller modernen Reflexionen über den tragischen Chor der Griechen – ist Schillers Vorrede zur *Braut von Messina*: *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*. Freilich reduziert Nietzsche Schillers facettenreiche Beschreibung des Chors, welche auch diejenigen Funktionen umschließt, von denen Nietzsche nichts mehr wissen will – seine Rolle als Zuschauer und reflektierendes, vor allem aber als ›veröffentlichendes‹ Organ – im Grunde auf einen einzigen Aspekt: den musikalisch-idealischen. Und selbst hier läßt Nietzsche Schillers exakte Unterscheidung zwischen der antiken und einer modernen Verwendung des Chors zu einer einzigen Feststellung zusammenschrumpfen, in der die Differenz zwischen der originalen und der zeitgenössischen Wieder-Verwendung des einstigen Basis-Organs der Tragödie nicht mehr erkennbar ist.

Nietzsche zufolge ist ›der‹ Chor für Schiller ein rein musikalisch-hermetisches Organ, betrachte er denselben doch mit seinen eigenen Worten als eine »lebendige Mauer […], die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden und ihre poetische Freiheit zu bewahren«.[21] Nietzsche verschweigt, daß diese Bestimmung nach Schiller gerade nicht für den griechischen, sondern ausschließlich für den modernen Chor gilt. In der »alten Tragödie« war er ein »natürliches Organ«, folgte aus der »poetischen Gestalt des wirklichen Lebens«: die Tragödie »fand ihn in der Natur und brauchte ihn, weil sie ihn fand«;[22] womit Schiller vor allem auf die selbstverständliche Öffentlichkeit aller zentralen Lebensäußerungen in der Antike anspielt, die also ganz natürlich von Zuschauern begleitet waren – während die moderne Zivilisation von einer Privatisierung, Anonymisierung und Bürokratisierung des Lebens geprägt ist. Deshalb ist der Chor hier ein »Kunstorgan«, so Schiller, welches die Zustände erst »hervorbringen« muß, die den alten Chor selbstverständlich motivierten.[23] Erst dieses Kunstorgan hat jene Funktion der idealen Abschließung von der Wirklichkeit, die Nietzsche für die Aufgabe des Chors schlechthin hält. Er liquidiert also die

[21] Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, hrsg. v. Peter-André Alt, München, Wien 2004, Bd. 2, S. 819.

[22] Ebd.

[23] Ebd.

Schillersche Unterscheidung zwischen »natürlichem Organ« und »Kunstorgan«, zwischen – so könnte man in Schillerschen Sinne interpretieren – naiver und sentimentalischer Gestalt des Chors.

Im Hinblick auf das »Kunstwerk der Zukunft«, mit Wagner zu reden, besteht freilich eine enge Verwandtschaft zwischen Schiller und Nietzsche. Schiller hatte ja, wie er Goethe in seinem Brief vom 29. Dezember 1797 gesteht, »immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt *sich* loswickeln sollte«.[24] Und in der Vorrede zur *Braut von Messina* wird ihm der Chor zum Medium eines zu schaffenden dramatischen Gesamtkunstwerks nach dem Vorbild der griechischen musiké: als Einheit von Dichtung, Musik und Tanz. »Aber das tragische Dichterwerk wird erst durch die theatralische Vorstellung zu einem Ganzen: nur die Worte gibt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzukommen, sie zu beleben.«[25] Richard Wagner ante portas! Das hat Nietzsche wohl gespürt und Schiller deshalb als Bundesgenossen der Vergangenheit für das Kunstwerk der Zukunft herbeizitiert.

Wenn Nietzsche sich zur Rechtfertigung seiner Idee der ›Vorgängigkeit‹ des Chorisch-Musikalischen vor dem Dramatischen auf Schiller beruft, kann er an diesem Punkt eine Parallele zu dessen eigenem Produktionsverfahren ziehen. Es ist vielfach überliefert, daß Schiller sich durch das Klavierspiel seiner Freunde und seiner Frau – die deshalb sogar eigens noch einmal Klavierunterricht genommen hat – zur poetischen Produktion stimulieren ließ. Johann Diederich Gries gegenüber hat er das folgendermaßen begründet: Einer der »Hauptzwecke« der Musik sei »ein gewisses Empfänglichmachen des Gemütes für ästhetische Eindrücke«, das mit der Wirkung zu vergleichen sei, »die ein Gemälde in einer solchen Entfernung hervorbrächte, in welcher nicht mehr die Formen, sondern nur die Farben erkenntlich seien«.[26] Diese Gesprächsnotiz stimmt überein mit Schillers Briefäußerungen über die vage ästhetische Stimmung am Beginn seines poetischen Produzierens, das sich erst aus einem gleichsam musikalischen Dunkel zum Licht klarer und bestimmter Formen emporringen muß. »Das Musikalische eines Gedichts schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff vom Innhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin«, schreibt er am 25. Mai 1792 an Körner,[27] und in seinem Brief an Goethe vom 18. März 1796 lesen wir: »Bey mir ist

[24] Schillers Werke, Nationalausgabe, Weimar 1943ff. Bd. 29, S. 179.
[25] Schiller, Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 2, S. 815.
[26] Schillers Werke, Nationalausgabe, a.a.O., Bd. 42, S. 237.
[27] Ebd., Bd. 26, S. 142.

die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bey mir erst die poetische Idee.«[28]

Diese »psychologische Beobachtung« Schillers über den »Prozess seines Dichtens« zitiert Nietzsche in der *Geburt der Tragödie*,[29] und er integriert sie selbstverständlich in seine von Schopenhauer und Wagner inspirierte Metaphysik der Musik: »War nicht als Musik, als reines Urbild des Seins ein Gedicht in seiner Seele geboren, lange bevor es sich Gleichnis und Kleid aus der Welt der Erscheinungen lieh? Geschichte, Weltweisheit, Leidenschaft: Mittel und Vorwände, nicht mehr, für etwas, was wenig mit ihnen zu schaffen, was seine Heimat in orphischen Tiefen hatte. Worte, Begriffe, Tasten nur, die sein Künstlertum schlug, um ein verborgenes Saitenspiel klingen zu machen …« So lautet die Übersetzung des eben zitierten Schiller-Briefs in die Sprache Schopenhauers, Wagners, Nietzsches – und Thomas Manns in dessen Schiller-Novelette *Schwere Stunde* (1905);[30] bedeutsam, daß zudem die berühmten Aphorismen von Novalis: »Der Poet braucht die Dinge und Worte wie Tasten« und »Die Natur ist ein Äolsharfe – sie ist ein musikalisches Instrument, dessen Töne wieder Tasten höherer Saiten ins uns sind«,[31] in jene ›Erlebte Rede‹ Schillers montiert sind.

Kein Zweifel, daß Thomas Mann vor allem durch das Zitat in der *Geburt der Tragödie* auf Schillers Äußerungen über den »sternnebelhaften Urzustand« des dichterischen Werks , von dem er in einem Brief an Bruno Walter vom 15. September 1946 spricht,[32] aufmerksam geworden ist. Wie Nietzsche faßt er Schiller als einen genuin musikalischen Dichter auf – in Übereinstimmung auch mit der von Wagner immer wieder geäußerten Ansicht, daß in Schillers Drama »alles zur Musik drängt«.[33] Schiller selbst hat den »musikalischen Dichter« als Repräsentanten des sentimentalischen Typus beschrieben.[34] Seine Dichtungstypologie aber hat die *Geburt der Tragödie*, das belegen namentlich auch die Vorstudien, nachhaltig geprägt.

In einem nachgelassenen Fragment von 1871 nennt Nietzsche »Richard Wagner das Idyll der Gegenwart« und erklärt wenig später: »Ich denke an den Schillerschen Gedanken über eine neue Idylle.«[35] Die Idylle ist für

[28] Ebd., Bd. 28, S. 201f.
[29] Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 1, S.43.
[30] Thomas Mann, Gesammelte Werke, Bd. 7, S. 387.
[31] Novalis Werke, hrsg. u. komm. v. Gerhard Schulz, 2. Aufl., München 1981, S. 493.
[32] Thomas Mann, Briefe, hrsg. v. Erika Mann, Frankfurt/M. 1961-1965, Bd. 2, S. 503.
[33] Cosima Wagner, Die Tagebücher, München, Zürich 1976f., Bd. 1, S. 236.
[34] Schiller, Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 5, S. 734f.
[35] Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 7, S. 329.

Schiller eine der drei sentimentalischen Gattungen, deren Verhältnis zur Natur – im Gegensatz zur »naiven« Einheit mit derselben – vom unglücklichen Bewußtsein der Entfremdung geprägt ist. Dieses Bewußtsein kann sich a priori auf dreifache Weise äußern: als Satire, wenn die der Natur entfremdete Realität dem »Ideal« als der wiederzufindenden Natur gegenübergestellt wird, als Elegie, wenn die Natur als »verloren« und das Ideal als »unerreicht« dargestellt wird, oder als Idylle, wenn beide als »wirklich« vorgestellt sind.[36] Die Schillersche Definition der Elegie und der Idylle findet sich unter Nietzsches Exzerpten im Nachlaß von 1871.[37] Wenn er in Bezug auf Wagner von der »neuen Idylle« spricht, bezieht er sich auf Schillers Unterscheidung der traditionellen Hirtenidylle, welche die verlorene Natur (Arkadien) vergegenwärtigt, von der noch ausstehenden utopischen Idylle, welche das zu erreichende Ideal (Elysium) poetisch antizipiert.[38] Diese Idylle ist gewissermaßen Schillers »Kunstwerk der Zukunft«, um dessen Realisierung er in den Jahren vor der Arbeit am *Wallenstein*, als er sich ganz der ästhetischen Theorie verschrieb, fast ebenso gerungen hat wie Wagner in der praxisfernen Zeit seiner Zürcher Reformschriften.

Schillers »neue Idylle« und überhaupt der von ihm analysierte sentimentalische Dichtungstypus wird für Nietzsche nun zum Modell nicht nur des Wagnerschen Musikdramas, sondern auch der attischen Tragödie. (Daß im Zuge dieser Reprojektion des spezifisch modernen Typus in die antike Dichtung die aufklärerisch-utopischen Tendenzen der Schillerschen Idyllentheorie auf der Strecke bleiben, versteht sich von selbst.) Der sentimentalisch-idyllische Charakter des tragischen Chors manifestiert sich nach Nietzsche in seiner ursprünglichen Satyrgestalt. »Der Satyr wie der idyllische Schäfer unserer neueren Zeit sind Beide Ausgeburten einer auf das Ursprüngliche und Natürliche gerichteten Sehnsucht; aber mit welchem festen, unerschrocknen Griffe fasste der Grieche nach seinem Waldmenschen, wie verschämt und weichlich tändelte der moderne Mensch mit dem Schmeichelbild eines zärtlich flötenden, weichgearteten Hirten!« Dieser ist nur eine Bildungsillusion des Kulturmenschen, während der griechische Satyr wirklich jene Natur verkörpert, »in der die Riegel der Cultur noch unerbrochen sind«. Und Nietzsche folgert: »Auch für diese Anfänge der tragischen Kunst hat Schiller Recht: der Chor ist eine lebendige Mauer gegen die anstürmende Wirklichkeit, weil er – der Satyrchor – das Dasein wahrhaftiger, wirklicher, vollständiger abbildet als der gemeinhin sich als einzige Realität achtende Culturmensch.« Der Kontrast zwischen der vom

[36] Ebd., Bd. 5, S. 722.
[37] Ebd., Bd. 7, S. 327.
[38] Ebd., Bd. 5, S. 750.

Satyr verkörperten »eigentlichen Naturwahrheit« und der »Culturlüge« entspricht dem »Urverhältnis« zwischen »Ding an sich« und »Erscheinung« im Sinne Schopenhauers.[39]

Schiller redet in der Vorrede zur *Braut von Messina* davon, daß die – moderne – Tragödie sich durch das hermetische Organ des Chors ihren »idealen Boden« bewahrt. Nietzsche scheint zu unterstellen, daß Schiller sich hier auf den antiken Satyrchor bezieht (wovon wie gesagt keine Rede sein kann, abgesehen davon daß Schiller die Satyrgestalt des Chors mit keinem Wort erwähnt). »Freilich ist es ein ›idealer Boden‹, auf dem, nach der richtigen Einsicht Schillers, der griechische Satyrchor, der Chor der ursprünglichen Tragödie zu wandeln pflegt [...]. Der Grieche hat sich für diesen Chor die Schwebegerüste eines fingirten *Naturzustandes* gezimmert und auf sie hin fingirte *Naturwesen* gestellt.«[40] Die moderne Fiktion des Naturzustandes, die vor allem durch die Wirkung Rousseaus im späteren 18. Jahrhundert auf (natur-)rechtlichem und politischem Gebiet revolutionäre Folgen gehabt hat – auch Schillers Dichtungstypologie ist aus ihr abgeleitet – wird als Kontrastbild der Zivilisation in Nietzsches Traktat zum Fond der attischen Tragödie.

Der bei Schiller noch als historischer Gegensatz zwischen griechischer und moderner Welt supponierte Widerspruch zwischen Natur und entfremdeter Zivilisation wird von Nietzsche zu einer bereits der griechischen Kultur immanenten Polarität enthistorisiert. Das wirkt sich auch auf seine Rezeption der Schillerschen Dichtungstypologie aus: die griechische Tragödie ist für ihn naiv und sentimentalisch zugleich, das heißt die Szene ist die Sphäre des Naiven, der Chor der Träger des Sentimentalischen. Das leuchtet von den Stilcharakteristika der beiden Schillerschen Dichtungsarten her sofort ein. Wilhelm von Humboldt stellt in seinem Brief an Schiller vom 18. Dezember 1795 durchaus in dessen Sinne fest, daß »wie das Naive sich mehr zum Plastischen und Epischen, so das Sentimentale [Sentimentalische] mehr zum Musikalischen und Lyrischen hinneigt.«[41] Ebenso besteht eine Affinität zwischen dem Naiven und Schönen auf der einen, dem Sentimentalischen und Erhabenen auf der anderen Seite, ja ganz ohne Zweifel ist die Polarität des Naiven und Sentimentalischen aus der von Edmund Burke im 18. eingeführten, durch Kant philosophisch systematisierten Dialektik des Schönen und Erhabenen entwickelt.

[39] Ebd., Bd. 1, S. 57ff.

[40] Ebd., S. 55.

[41] Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wilhelm von Humboldt, hrsg. v. Siegfried Seidel, Berlin 1962. Bd. 1, S. 268.

Nietzsches Duplizität des Apollinischen und Dionysischen nun leitet sich offensichtlich von der Polarität des Naiven und Sentimentalischen, Schönen und Erhabenen her, mit denen sie die Aspekte des – in Bezug auf die sinnliche Form – Grenzenwahrenden (Plastischen) und Grenzüberschreitenden (Musikalischen) verbindet. Indem Nietzsche das Naive aber der apollinisch-plastischen Sphäre zuweist, welche ja doch die Vision des dionysischen Chors ist, scheint jener Begriff seines eigentlichen Sinnes beraubt zu sein: das Naive ist nicht mehr naiv. In der Tat setzt Nietzsche diesen Terminus nur noch in Anführungszeichen: »Hier muß nun ausgesprochen werden, dass diese von den neueren Menschen so sehnsüchtig angeschaute Harmonie, ja Einheit des Menschen mit der Natur, für die Schiller das Kunstwort ›naiv‹ in Geltung gebracht hat, keinesfalls ein so einfacher, sich von selbst ergebender, gleichsam unvermeidlicher Zustand ist, dem wir an der Pforte jeder Cultur, als einem Paradies der Menschheit begegnen *müssten*: dies konnte nur eine Zeit glauben, die den Emil Rousseau's sich auch als Künstler zu denken suchte und in Homer einen solchen am Herzen der Natur erzogenen Emil gefunden zu haben wähnte. Wo uns das ›Naive‹ in der Kunst begegnet, haben wir die höchste Wirkung der apollinischen Cultur zu erkennen, welche immer erst ein Titanenreich zu stürzen und Ungethüme zu tödten hat und durch kräftige Wahnvorspiegelungen und lustvolle Illusionen über eine schreckliche Tiefe der Weltbetrachtung und reizbarste Leidensfähigkeit Sieger geworden sein muss.« Die »Naivetät« Homers – für Schiller ist er als plastisch-realistischer Epiker der Prototyp der naiven Dichtungsart – ist Nietzsche zufolge mithin »nur als der vollkommene Sieg der apollinischen Illusion zu begreifen«.[42]

Hier ist freilich – übrigens auch gegen Thomas Manns Essay *Goethe und Tolstoi*[43] – einzuwenden, daß auch für Schiller die naive Einheit mit der Natur ›keineswegs ein so einfacher, sich von selbst ergebender, gleichsam unvermeidlicher Zustand‹ ist, wie Nietzsche (und z.T. Thomas Mann) anzunehmen scheint. Neuere Analysen haben gezeigt, daß sich in Schillers Abhandlung eine historische und typologische Polarisierung des Naiven und Sentimentalischen – nicht widerspruchsfrei – überlagern.[44] Humboldt hat daraus in seinem Brief an Schiller über die *Braut von Messina*

[42] Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 1, S. 37.

[43] Vgl. Dieter Borchmeyer, Die Geburt des Naiven aus dem Geiste des Sentimentalischen. Thomas Mann und Schiller, a.a.O., S. 496ff.

[44] Vgl. Peter Szondi, Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdialektik in Schillers Abhandlung, in: ders., Lektüre und Lektionen, Frankfurt/M. 1973, S. 47-99 und Dieter Borchmeyer, Über eine ästhetische Aporie in Schillers Theorie der modernen Dichtung, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 22, 1978, S. 303-354.

vom 22. Oktober 1803 sogar schon die Konsequenz gezogen, daß der tragische Chor der Griechen das Medium gewesen sei, »durch das es einem an sich rein naiven Volk gelang, eine an sich sentimental[isch]e Dichtungsart, wie die Tragödie ist, auszuführen.«[45] Das Naive ist auch bei Schiller ein sentimentalischer Befund, ja Peter Szondi hat im Titel eines einschlägigen Aufsatzes von 1973 sogar geschrieben: »Das Naive ist das Sentimentalische«.[46] Es ist nicht ursprüngliche Natur, sondern diese nur, insoweit sie mit der Künstlichkeit der Zivilisation in »Kontraste« steht. »Zum Naiven wird erfordert, daß die Natur über die Kunst [Künstlichkeit] den Sieg davontrage«; es ist »eine Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird«.[47]

Diese Auffassung des Naiven prägt auch Schillers Bild des ›naiven‹ Dichters Goethe. Bereits in seinem Brief zu Goethes Geburtstag 1794 bemerkt Schiller, Goethe habe nicht »von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisierende Kunst« vorgefunden, sondern er habe sich erst ein Griechenland »gebähren« müssen.[48] Das Naive setzt also ein Widerständiges voraus. Und ist nicht in der Tat die Entwicklung der »olympischen Götterordnung der Freude« aus der »ursprünglichen titanischen Götterordnung«, welche nach Nietzsche dem Apollinisch-»Naiven« notwendig vorausgeht,[49] das Thema der apollinischen Dichtung par excellence: der *Iphigenie* Goethes?

Eines ist nicht zu verkennen: für Nietzsche ist das Naive das Spätere, das Sentimentalische hingegen, das er gar der Natur zuschreibt – er redet vom »sentimentalischen Zug der Natur«, die an der »Zerstückelung in Individuen« leidet[50] –, das Frühere. Freilich empfindet er den Begriff des Sentimentalischen als nicht mehr adäquat. In einer Notiz von 1870/71 bemerkt er: »Ich bin nicht im Stande, jene herrliche Schillersche Terminologie auf das ganze weiteste Bereich aller Kunst anzuwenden, sondern finde ein erhebliche Summe von Kunstzeitaltern und Kunstwerken, die ich unter jene Begriffe nicht zu beginnen weiß«. Zwar ist er bereit, den Begriff des Naiven als eines Synonyms des Apollinischen zu akzeptieren, doch reiche der Begriff »sentimentalisch« nicht hin, »um die Merkmale aller nicht-naiven Kunst zusammenzufassen. […] Dagegen verstehe ich als den vollen Gegensatz des ›Naiven‹ und des Apollinischen das ›Dionysische‹«.[51]

[45] Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wilhelm von Humboldt, a.a.O., Bd. 2, S. 256f.

[46] Siehe Anm. 44.

[47] Schiller, Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 5, S. 694 u. 698f.

[48] Schiller, Nationalausgabe, a.a.O., Bd. 27, S. 25f.

[49] Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 1, S. 36.

[50] Ebd., S.33.

[51] Ebd., S.184.

Was Nietzsche am ›Sentimentalischen‹ offenbar nicht behagte, war dessen reflektierender Grundzug. Es ist ja in der Tat kein selbständig-spontaner Kunsttrieb. Es bleibt im Grunde immer reflektierend auf das Naive als das eigentlich Künstlerische bezogen. Ohne naiven Anteil ist auch der sentimentalische Dichter kein Dichter. Er *sucht* das, was der naive Dichter *hat*. Und wenn Schiller ihm spezifische Modernität zuschreibt, so bleibt seine Poetik doch immer auf das antik-humanistische Gattungssystem bezogen, wie schon die sentimentalischen Genres der Elegie, Satire und Idylle zeigen. Gewiß, sie sind nicht einfach identisch mit deren überlieferten Formen, sondern bezeichnen spezifische Arten der Empfindung und Einstellung zur Wirklichkeit, die sich in den verschiedensten Genres ausdrücken können, aber eine spezifische und konkrete Poetik des Sentimentalischen als des Modernen entwickelt Schiller nicht – im Gegensatz etwa zu Friedrich Schlegel, der wenig später aus Schillers Theorie des Sentimentalischen die Idee des Romantischen entwickeln wird, aber sogleich in spezifisch modernen Formen elaboriert (wie Roman, Fragment oder Ironie).[52] Schiller erfaßt das Sentimentalisch-Moderne hingegen weitgehend in retrospektiven und utopischen, in Bezug auf die Gegenwart aber nur in negativen Kategorien.

Schillers Scheitern an einer sentimentalischen »Idylle« – als höchster Aufgipfelung der modernen Poesie –, um die er so lange rang, zeigt mehr als deutlich, daß er für seine Konzeption der sentimentalischen Dichtung keinen konkreten Boden unter den Füßen fand. Deshalb warf er die Theorie schließlich über Bord und kehrte auf den Boden der Bühnenpraxis zurück – an der Seite Goethes, dessen Dichtertypus ihm das naive als das eigentlich produktive Element einmal mehr offenbarte, während sich ihm das Sentimentalische zur bloßen Abstraktion verflüchtigte. Im Grunde folgt Nietzsche den eigenen Bedenken Schillers, wenn er von ihm nur das Naive als legitime Kategorie übernimmt, das Sentimentalische aber durch das Dionysische ersetzt, das eben wie das Apollinisch-Naive ein spontaner, selbständiger Kunsttrieb mit einer eigenen Poetik ist.

So stark Nietzsches frühe Schriften zugegebenermaßen dem Denken Schillers verpflichtet sind, so bleibt eine Distanz unverkennbar: Schiller ist es nach seiner Überzeugung ebensowenig wie Winckelmann und Goethe gelungen, »in den Kern des hellenischen Wesens einzudringen«.[53] Sie haben nur den apollinischen Schein der griechischen Schönheitswelt gesehen, aber nicht, um welchen Preis sie zustande kam, sie haben also ihren

[52] Vgl. zu diesem Problem Dieter Borchmeyer, Über eine ästhetische Aporie in Schillers Theorie der modernen Dichtung, a.a.O., S. 343ff.

[53] Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 1, S. 129.

dionysischen Untergrund verkannt. »Wenn es solchen Helden, wie Schiller und Goethe [wieder wie üblich diese Reihenfolge], nicht gelingen durfte, jene verzauberte Pforte zu erbrechen, die in den hellenischen Zauberberg [!] führt« – und hinter der sich jenes orgiastische Blutmahl abspielt, das Thomas Mann in Hans Castorps Griechenlandtraum: im »Schnee«-Kapitel seines *Zauberberg* geschildert hat – »wenn es bei ihrem muthigsten Ringen nicht weiter gekommen ist also bis zu jenem sehnsüchtigen Blick, den die Goethische Iphigenie vom barbarischen Tauris aus nach der Heimat über das Meer hin sendet [Nietzsche verkennt, im klassizistischen *Iphigenie*-Bild befangen, daß das Barbarische durchaus auch in jener Heimat vorwaltet und welch gegenläufigen Tendenzen die Klassizität des Goetheschen Schauspiels abgerungen ist], was bliebe den Epigonen solcher Helden zu hoffen, wenn sich ihnen nicht plötzlich, an einer anderen, von allen Bemühungen der bisherigen Cultur unberührten Seite die Pforte von selbst aufthäte – unter dem mystischen Klange der wiedererweckten Tragödienmusik«[54] – sprich des Musikdramas Richard Wagners, das die von der Goethe-Schillerschen Kultur verdrängte orgiastische Seite des Griechentums wieder zur Sprache oder besser: zur Musik bringt.

In diesem Zusammenhang ist eine der wichtigsten musikästhetischen Äußerungen Nietzsches – eine Aufzeichnung aus dem Nachlaß vom Frühjahr 1871 – von besonderer Bedeutung. Sie setzt sich im Hinblick auf den Finalsatz der Neunten Symphonie von Beethoven mit dem Problem von Dichtung und Musik auseinander und behauptet, »daß dem dithyrambischen Welterlösungsjubel dieser Musik das Schillersche Gedicht ›an die Freude‹ gänzlich incongruent« sei, ja daß der Hörer – eine Anschauung, die bis in die Formulierung hinein den Einfluß von Wagners *Beethoven*-Festschrift von 1870 verrät, »durch die Musik für Bild und Wort völlig depotenzirt« werde, so daß er »gar nichts von dem Gedichte Schiller's« höre, dessen »edler Schwung« und »Erhabenheit« der »wahrhaft naiv-unschuldigen Volksmelodie der Freude«, die Beethoven da angeblich komponiert hat, durchaus unangemessen sei. Das ›sokratische‹ Wort vermag die Tiefe der dionysischen Musik nicht zu erreichen, geht unter »in dem allgemeinen Klangmeere«. So sehr Nietzsche mit seinem Depotenzierungsgedanken und –begriff an Wagner anknüpft, so entschieden hätte dieser seiner Ansicht von der »Incongruenz« zwischen Wort und Musik in diesem Falle widersprochen, wie Nietzsche Wagner indirekt widerspricht, hält er doch dessen Kardinalidee, »daß Beethoven, mit jenem vierten Satz der Neunten selbst ein feierliches Bekenntniß über die Grenzen der absoluten Musik abgegeben, ja mit ihm die Pforten einer neuen Kunst gewissermaßen ent-

[54] Ebd., S. 131.

riegelt habe, in der die Musik sogar das Bild und den Begriff darzustellen und befähigt und damit dem ›bewußten Geiste‹ erschlossen worden sei«, für einen »ungeheuerlichen aesthetischen Aberglauben«.[55]

Wirklich aber hat Wagner stets mit Bewunderung über Beethovens Adaptation von Schillers Gedicht gesprochen, die Genauigkeit, mit der er, schon im vorangehenden Instrumentalrezitativ, prosodisch auf seinen deklamatorischen Duktus eingehe. Wagner, dem 18. Jahrhundert noch viel näher als Nietzsche, bedeutete auch der Inhalt des Schillerschen Gedichts viel mehr als Nietzsche, ganz zu schweigen von Beethoven, den Nietzsche aus dem Rahmen der emphatischen Aufklärung herauszulösen und in einen Dionysiker nach seinem Maß zu verwandeln strebt.

Bei allem Respekt vor dem ästhetischen Denker Schiller sind schon beim jungen Nietzsche – freilich noch nicht bei dem Schüler von Pforta, der zumal dem *Wallenstein* begeisterte Analysen widmet – beträchtliche Reserven gegenüber dem Dichter zu spüren, der für ihn als Repräsentant der Aufklärung im Grunde einer überständigen sokratischen Kultur angehört. Unter offenkundiger Anspielung auf Schillers Rede *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* verwirft er den von den »Kunstabsichten« fortführenden aufklärerischen »Cultus der Tendenz«, zumal derjenigen, »das Theater als Veranstaltung zur moralischen Volksbildung zu verwenden, die zu Schiller's Zeit ernsthaft genommen wurde«, welche aber nun »bereits unter die unglaubwürdigen Antiquitäten einer überwundenen Bildung gerechnet wird«.[56] Hier deutet sich schon die berüchtigte Sottise an, mit der Nietzsche später die »Streifzüge eines Unzeitgemäßen« in der *Götzen-Dämmerung* einleiten wird, in jenem unseligen Aphorismus 1: »Meine Unmöglichen«, in dem er seine Haßautoren Seneca, Rousseau, Schiller, Dante, Kant, Victor Hugo, Liszt, George Sand, Michelet, Carlyle, John Stuart Mill, Les frères de Goncourt und Zola – eine bunte Reihe immerhin erstrangiger Geister – mit zynischen Essay-Titeln bedenkt, etwa: »*Dante*: oder die Hyäne, die in Gräbern *dichtet*« oder »*Zola*: oder die Freude zu stinken«. Da nimmt sich »*Schiller*: oder der Moral-Trompeter von Säckingen« fast harmlos aus.[57]

Das Schiller-Bild des frühen Nietzsche ist also durchaus nicht ohne Schatten, aber es überwiegt der Gestus der Verehrung, es überwiegt die Absicht, in ihm einen Vorkämpfer für die Kultur der Zukunft zu sehen. In diesem Sinne vergleicht er ihn mit Wagner, mit dessen »idealistischer Art« er »am stärksten verwandt« sei: »dies glühende hochherzige Kämpfen, auf

[55] Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 7, S. 366ff.
[56] Ebd., Bd. 1, S.144.
[57] Ebd., Bd. 6, S. 111.

daß der ›Tag der Edlen‹ endlich komme« (so an Carl von Gersdorff am 11. März 1870).[58] Von allen »Kämpfenden«, heißt es in der Vorlesung *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, stehe vorbildlich, »als deren edelster und erhabener Ausdruck unser großer Schiller [wieder die nationale Identifikationsformel] vor unseren Augen«.[59] Auch in der vierten der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* wird Schillers Gestaltenwelt im Hinblick auf die »Bahn der Veredelung« und »Läuterung« mit den Gestalten Wagners verglichen, bei denen sich dieser Prozeß freilich in größerem Maßstab abspiele.[60] Man spürt bei diesen letzten Äußerungen Nietzsches über Schiller einen leicht hohlen Klang. Kein Wunder, daß die hier vorgetragenen Wertungen wenig später ins Gegenteil umschlagen. Die Abruptheit der Abwendung Wagners von Schiller hat ganz ohne Zweifel ihren Hauptgrund im Bruch mit Richard Wagner, dem Schiller zeitlebens eine verehrungswürdige Gestalt und künstlerisches Vorbild war, dessen Werke noch in Tribschen und Wahnfried ständig gelesen wurden, dessen Porträt in Wagners Arbeitszimmer hing und dessen Geburtstag alljährlich in einer kleinen Familienfeier begangen wurde.[61]

All das war Nietzsche von seinen Besuchen in Tribschen und Wahnfried her wohlbekannt. Die plötzliche Ablehnung Schillers resultiert aus der Abwendung von Wagner, aus dessen Schiller-Affinität, die Nietzsche immer wieder betont hat. »Das Schillersche an Wagner: er bringt ›leidenschaftliche Beredsamkeit, Pracht der Worte, als Schwung edler Gesinnungen‹ – Legirung mit geringerem Metall«, so lautet eine späte Notiz.[62] Oder im *Fall Wagner* heißt es, in seinem Kalkül mit der Wirkung habe Wagner »die Unbedenklichkeit, die Schiller hatte, die jeder Theatermensch hat, er hat auch dessen Verachtung der Welt, die er sich zu Füssen legt! …«[63] An gleichem Ort spielt

[58] Ebd., Bd. 3, S. 105.

[59] Ebd., Bd. 1, S.646.

[60] Ebd., S.438.

[61] Vgl. dazu Jacques Le Rider, Nietzsche und Schiller: Produktive Differenzen, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, hrsg. v. Walter Hinderer, Würzburg 2006, S. 435-474. Le Rider sieht – wie bereits Nicholas Martin (Anm. 9) – in seiner umfangreichen Studie, die freilich mehr eine Anthologie aller wesentlichen und unwesentlichen Äußerungen Nietzsches über Schiller und weniger eine Analyse derselben ist, den Bruch mit Wagner als die Wende auch des Verhältnisses zu Schiller an. Nietzsches Schiller-Bild wird hier zu Recht als Spiegelung seines Wagner-Bildes gedeutet. Allerdings halten sich die Wagner-Kenntnisse Le Riders in Grenzen, wie die Bemerkung zeigt, daß Nietzsche den Bruch mit Wagner »nach dem traumatischen Erlebnis der ersten Bayreuther Festspiele [!] mit der Uraufführung von *Parsifal* [!] ab dem Herbst 1876 vollzog« (ebd. S. 456).

[62] Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung, hrsg. v. Dieter Borchmeyer u. Jörg Salaquarda, Frankfurt/M. u. Leipzig 1994, S. 1046.

[63] Ebd., S. 1076.

Nietzsche den von den Deutschen unverstandenen Goethe gegen ihren vermeintlichen Lieblingsdichter Schiller aus – beides vor dem Hintergrund der Polemik gegen Wagner, dessen *Tannhäuser* das Bildmaterial für diese Polemik bietet: Goethe wird gewissermaßen zu Tannhäuser und die Wartburggesellschaft zu Deutschland, das sich im Zeichen seines Lieblingsdichters Schiller über seinen Aufenthalt im Venusberg entrüstet: »Man kennt das Schicksal Goethe's im moralinsauren altjungfernhaften Deutschland. Er war den Deutschen immer anstössig [...].Schiller, der ›edle‹ Schiller, der ihnen mit grossen Worten um die Ohren schlug, – *der* war nach ihrem Herzen.«[64] Geriet Goethe nach seinem Tod zunehmend in den Schatten Schillers, kehrt Nietzsche die bildungsbürgerliche Wertung, die sich in der – in seinen Augen nun bildungsphiliströsen – Formel »Schiller und Goethe« ausdrückte, radikal um und versetzt dem Monument Schillers einen Stoß, von dem er sich in seiner deutschen Wirkungsgeschichte bis heute nie mehr ganz erholen sollte.

In einer späten Aufzeichnung verkündet Nietzsche apodiktisch: »Die Musik Wagners ist *antigoethisch*. In der That fehlt Goethe in der deutschen Musik, wie er in der deutschen Politik fehlt. Dagegen: wie viel Schiller, genauer geredet wie viel *Thekla* ist in Beethoven!«[65] Auch der Name Beethoven, immer wieder mit demjenigen Schillers auf einen Nenner gebracht, erhält seit *Menschliches, Allzumenschliches* häufig ein negatives Vorzeichen, natürlich ebenfalls im Hinblick auf seine exemplarische Bedeutung für Wagner. Dieser Trias Schiller – Beethoven – Wagner wird der Name Goethe rigoros entgegengesetzt. Nietzsche contra Wagner – Goethe contra Schiller.

Schiller erscheint als poetischer Vorläufer Wagners, der mit Herablassung und Verachtung behandelt wird, während Nietzsche Wagner in den größeren Dimensionen der Haßliebe begegnet. Thomas Mann hat in seinem Essay *Leiden und Größe Richard Wagners* Nietzsches Wagner-Kritik als »Panegyrikus mit umgekehrtem Vorzeichen« bezeichnet: »es wäre seltsam, wenn ich allein stände mit der Erfahrung, daß Nietzsches Polemik gegen Wagner der Begeisterung eher ein Stachel ist, als daß sie sie zu lähmen vermöchte«.[66] Leider läßt sich das von Nietzsches Polemik gegen Schiller nicht sagen. Seine Auseinandersetzung mit Wagner blieb immer, auch in den aggressivsten kritischen Exzessen, von offener oder versteckter Passion für sein Werk geprägt, ließ sich in zahllosen Details auf dieses Werk ein. Polemik schlägt immer wieder Bewunderung und Liebe um oder offenbart sich, wie Thomas Mann zutreffend bemerkt hat, als

[64] Ebd., S. 1063.
[65] Ebd., 1038.
[66] Thomas Mann, Gesammelte Werke, a.a.O., Bd. 9, S. 373.

Maske der Passion. Schiller hingegen ist für Nietzsche kein Gegenstand der Identifikation mehr. Er haßt ihn nicht einmal – weil er ihn nicht mehr liebt. So bleiben seine Äußerungen pauschal, kaum je ins Detail gehend. Und während die Antiwagneriana Nietzsches bis heute zu immer neuer Auseinandersetzung anregen, lassen uns seine Sottisen gegen Schiller weithin kalt, sie regen in der Regel nicht einmal zum Widerspruch an, da sie offenkundig meist nichts anderes sind als Vor- und Fehlurteile.

Da ist der immer wieder erhobene Vorwurf des Schillerschen Moralismus – absurd wie kein anderer, war Schiller es doch, der als erster Schriftsteller der Weltliteratur auf der Basis der Kantschen Autonomieästhetik eine strikte Grenzlinie zwischen Ästhetik und Moral gezogen und betont hat: »Die wohlgemeinte Absicht, das Moralischgute überall als höchsten Zweck zu verfolgen, die in der Kunst schon so manches Mittelmäßige erzeugte und in Schutz nahm, hat auch in der Theorie einen ähnlichen Schaden angerichtet.« (*Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*)[67] Die Konzeption der Bühne als »moralischer Anstalt« hat Schiller seit seiner Aneignung der Kantschen Ästhetik ad acta gelegt, ja in immer neuen Anläufen die »Abweichung des moralischen Urteils von dem ästhetischen« analysiert (*Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst*).[68] »In ästhetischen Urteilen sind wir also nicht für die Sittlichkeit an sich selbst, sondern für die Freiheit interessiert [...]. Es ist daher offenbare Verwirrung der Grenzen, wenn man moralische Zweckmäßigkeit in ästhetischen Dingen fodert, und um das Reich der Vernunft zu erweitern, die Einbildungskraft aus ihrem rechtmäßigen Gebiete verdrängen will«, heißt es am Schluß des Traktats *Über das Pathetische*.[69]

Da ist zweitens Schillers »Affectation der Wissenschaftlichkeit«, da er nicht in seinen literarischen Grenzen geblieben sei, sondern als Philosoph dilettiert habe – »in jeder Beziehung ein Muster, wie man wissenschaftliche Fragen der Aesthetik und Moral nicht angreifen dürfe, – und eine Gefahr für junge Leser, welche in ihrer Bewunderung des Dichters Schiller, nicht den Muth haben, vom Denker und Schriftsteller Schiller gering zu denken.«[70] Ist das nicht ein Urteil auch über den Verfasser der *Geburt der Tragödie* selber, der sich von diesen Schriften so sehr inspirieren ließ? Im übrigen wird man den Verdacht nicht los, daß Nietzsche in dem Aphorismus »Affectation der Wissenschaftlichkeit bei Künstlern« aus *Mensch-*

[67] Schiller, Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 5, S. 359.
[68] Ebd., S. 540.
[69] Ebd., S. 536.
[70] Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 2, S. 604.

liches, Allzumenschliches II, den wir hier zitiert haben, weniger an Schiller als an Wagner denkt, den er direkt anzugreifen sich scheut, um ihm indirekt um so scharfzüngiger auf den Leib zu rücken.

Da ist drittens die Ablehnung des Theaterdichters Schiller, die nichts anderes als der Ausdruck der Idiosynkrasie Nietzsches gegen das Theater überhaupt ist: »ein Theater-Maestro« sei Schiller zweifellos: »aber was geht uns das Theater an!«[71] Seit Platon hat es keinen größeren Theaterfeind unter den Philosophen gegeben als Nietzsche. In seinem Aphorismus »Die Deutschen im Theater«, ebenfalls aus *Menschliches, Allzumenschliches II,* nennt Nietzsche die beiden »eigentlichen Theatertalente« der Deutschen Kotzebue und Schiller. Der eigentlich gemeinte Gegner wird wiederum ausgespart: Wagner, um auf den beiden anderen den Haß abzuladen, der ihm gilt. Schillers eigentliches Publikum seien die »unreifen Lebensalter« gewesen, und durch diese hindurch habe er »auch auf die reiferen Lebensalter mit Vortheil« eingewirkt. So habe er, bemerkt Nietzsche zynisch, »im Allgemeinen die Deutschen *verjüngt*«. Und wiederum wird nun Goethe über diese unreifen Deutschen erhoben: »Goethe stand über den Deutschen in jeder Beziehung [...]: er wird ihnen nie angehören.«[72]

Erstaunlich und befremdlich, daß Nietzsche am Bilde Schillers ausgerechnet die Züge nicht wahrnehmen will, die er schon in seinen frühen Studien an ihm gerühmt hat: seine »kosmopolitische Tendenz«,[73] seine Neigung zum »Experimentiren«[74] oder seine Einsicht in die Gesetze der mehr und mehr verlorengehenden Rhetorik, an denen dem Philologen Nietzsche so sehr gelegen war. »Man stelle das Drama hin als ein *rhetorisches* Kunstwerk: was es wirklich bei Schiller ist«, schreibt er in einer Aufzeichnung von 1873; »man unterschätze nicht die Kraft der Beredsamkeit und lasse wenigstens unsre Schauspieler gut *reden* lernen«.[75] Gerade diese Züge im Bilde Schillers hätten Nietzsche in seiner Wendung seit *Menschliches, Allzumenschliches* gelegen kommen müssen. Gerade das Europäische an Schiller, das sich in seiner eminenten Wirkung auf die europäische Romantik und die italienisch-französische Oper ausdrückte, seine Verbundenheit mit dem von Nietzsche bewunderten französischen classicisme, die bei Schiller viel stärker als bei Goethe ausgeprägt ist, seine Begabung für die Sentenz, die einen komplexen Sachverhalt auf den Punkt bringt, welche ihn den von Nietzsche so stark rezipierten französischen Moralisten nahebringt, all dies hätte genau auf der Linie gelegen, die

[71] Ebd., Bd. 12, S. 475.
[72] Ebd., Bd. 2, S. 448f.
[73] Ebd., Bd. 7, S. 508.
[74] Ebd., S. 602.
[75] Ebd., S.684.

Nietzsche im Widerspruch gegen die verhaßten Tendenzen der deutschen Kultur verfolgte. Er hätte kaum weniger Anlaß gehabt, Schiller zum Überdeutschen zu stilisieren, als Goethe.

Ein Musterbeispiel ist der Aphorismus »Die Revolution in der Poesie« in *Menschliches, Allzumenschliches I*. Hier verteidigt Nietzsche die durch Lessing in Mißkredit geratene strenge dramatische Form der französischen Klassiker, selbst Voltaires *Mahomet*, ohne zu erwähnen, daß es Schiller war, der die Rückwendung zum geschmähten französischen classicisme in seinem Gedicht *An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte* verteidigte, daß sein letztes abgeschlossenes Werk die Übersetzung von Racines *Phèdre* war. Freilich kann Nietzsche nicht umhin, mit abschwächenden Formulierungen zuzugestehen, daß Schiller »die ungefähre Sicherheit seiner Form dem unwillkürlich verehrten, wenn auch verleugneten Vorbilde der französischen Tragödie« verdankte.[76] Gleichwohl durfte Schiller nicht in positivem Licht erscheinen. Zu sehr sah Nietzsche ihn im Vorfeld Wagners.

Was Nietzsche aber vor allem an Schiller unerträglich ist, das ist der obsolete »Idealismus« mit seinem »Verlangen nach glänzenden knochenlosen Allgemeinheiten, nebst der Absicht auf ein Schöner-sehen-wollen in Bezug auf Alles (Charaktere, Leidenschaften, Zeiten, Sitten)«, so Nietzsche in der *Morgenröthe*.[77] Dabei ist zu berücksichtigen, daß Nietzsche sich nie allein auf Schiller bezieht, sondern auf seinen ganzen idealistischen Umkreis. Aus dem Geiste dieses Idealismus sei »eine falsche Antike wie die Canova's« hervorgegangen, »etwas zu glasirt, weich, durchaus der harten und häßlichen Wahrheit nicht ins's Angesicht zu sehen wagend, tugendstolz, vornehmen *Tones*, affektvoller Gebärde, aber kein *Leben*, kein ächtes Blut«.[78]

Eine der aufschlußreichsten Äußerungen Nietzsches findet sich im Nachlaß von 1880/81: hier rühmt er Schopenhauer, der »den gläsernen und glitzernden Idealismus edler allgemeiner Worte und stolzer Gefühle vernichtete, den namentlich Schiller und sein Kreis verbreitet haben […] – jenen falschen ›Classicismus‹, der einen innerlichen Haß gegen die natürliche Nacktheit und schreckliche Schönheit der Dinge hatte und unwillkürlich mit edel verstellten Gebärden und edel verstellten Stimmen in Bezug auf alles […] eine verkleidete und nur vorgebliche Nacktheit und Gräcität, eine Art Canova-Stil forderte«.[79] Was Nietzsche gegen den Strich

[76] Ebd., Bd. 2, S. 181.
[77] Ebd., Bd. 3, S. 163.
[78] Ebd., Bd. 8, S.593f.
[79] Ebd., Bd. 9, S. 410 f.

geht, ist die vermeintliche Harmonieästhetik Schillers. Aber ist sie wirklich sein letztes ästhetisches Wort? Carsten Zelle hat von der »doppelten Ästhetik« des späten 18. Jahrhunderts gesprochen.[80] Neben der Harmonieästhetik gab es auch immer die widerständige, die Dissonanzästhetik des Erhabenen. Und gerade dieses dissonante Moment hat nun zu der merkwürdigen Renaissance der fast verschollenen Kategorie in der postmodernen Philosophie eines Lyotard geführt, der das Erhabene wieder in den aktuellen ästhetischen Diskurs einzubringen sucht, ein Erhabenes, im Geiste der Widerspruchsästhetik Nietzsches wiederbelebt.

Niemand aber hat das Harmoniemodell des Schönen in der idealistischen Ästhetik entschiedener in Frage gestellt als Schiller in seinem späten Essay *Über das Erhabene* (1800), der wie eine Zurücknahme seines Konzepts der ästhetischen Erziehung wirkt – geradezu ein antiklassisches Manifest. Schiller plädiert da für eine chaotische Naturschönheit gegen die domestizierte Landschaft, und wir lesen unter anderem: »Was dem Reisenden von Empfindung die wilde Bizarrerie in der physischen Schöpfung so anziehend macht, eben das eröffnet einem begeisterungsfähigen Gemüt, selbst in der bedenklichen Anarchie der moralischen Welt, die Quelle eines ganz eigenen Vergnügens. Wer freilich die große Haushaltung der Natur mit der dürftigen Fackel des *Verstandes* beleuchtet, und immer nur darauf ausgeht, ihre kühne Unordnung in Harmonie aufzulösen, der kann sich in einer Welt nicht gefallen, wo mehr der tolle Zufall als ein weiser Plan zu regieren scheint […]. Er will haben, daß in dem großen Weltlaufe alles wie in einer guten Wirtschaft geordnet sei, und vermißt er […] diese Gesetzmäßigkeit, so bleibt ihm nichts anders übrig, als von einer künftigen Existenz und einer andern Natur die Befriedigung zu erwarten, die ihm die gegenwärtige und vergangene schuldig bleibt. Wenn er hingegen gutwillig aufgibt, dieses gesetzlose Chaos der Erscheinungen unter eine Einheit der Erkenntnis bringen zu wollen, so gewinnt er von einer andern Seite reichlich, was er von dieser verloren gibt.«[81]

Das klingt weiß Gott nicht nach harmonisierendem ›Schöner-sehen-wollen in Bezug auf Alles‹. Schillers doppelte Ästhetik weist über Klassizität und reine Harmonie des Schönen weit hinaus in eine Moderne, die von unauflösbaren Widersprüchen geprägt ist und sich aus diesen Widersprüchen heraus versteht. Nietzsche hätte also in Schiller durchaus wie in Goethe den »Dichter als Wegweiser für die Zukunft«[82] sehen können.

[80] Carsten Zelle, Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche, Stuttgart, Weimar: Metzler 1995.

[81] Schiller, Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 5, S. 802.

[82] Ebd., Bd. 2, S. 419 (*Menschliches, Allzumenschliches II*, 99).

GABRIELE VON BASSERMANN-JORDAN

FAUSTS »ATTRITIO«, LUTHERS »CONTRITIO« UND LEVERKÜHNS »STOLZE ZERKNIRSCHUNG«

Zur Gnadenthematik in Thomas Manns *Doktor Faustus*

Thomas Mann hat seinen Altersroman *Doktor Faustus* (1947) wiederholt als moderne Teufelsbündnergeschichte bezeichnet.[1] Damit rückt eine wichtige Quelle in den Blick, die *Historia von D. Johann Fausten* (1587). Zum festen Bestand der alten Faust-Historie gehört die Frage nach der möglichen Umkehr und Errettung des Teufelsbündners. Auch in der jüngeren Thomas-Mann-Forschung wird die Frage nach einer möglichen Begnadigung Adrians immer wieder gestellt. Hans Rudolf Vaget hat dargelegt, daß die Gnadenthematik einen »voll entwickelten Subtext« konstituiere, der nicht nur im Teufelsgespräch, sondern auch in Adrians Kompositionen entfaltet werde.[2]

Das Thema der Gnade steht auch im Mittelpunkt dieser Studie. Zunächst soll anhand von Thomas Manns Quelle, der *Historia von D. Johann Fausten*, der Frage nachgegangen werden, ob Faustus, nachdem er den Pakt unterzeichnet hat, doch noch die Abkehr vom Teufel offensteht. Den Horizont bilden hierbei die theologischen Begriffe »attritio« und »contritio«. Ob Adrian Leverkühn die Möglichkeit hat, sich vom Teufel zu lösen, soll anschließend analysiert werden. Bei der Interpretation des *Doktor Faustus* wird Adrians Spekulation auf die Gnade im Mittelpunkt stehen. Die »stolze Zerknirschung« erläutert er im Gespräch mit dem Teufel, darüber hinaus behält er diese Geisteshaltung – so meine These – auch in seinen Kompositionen bei. In dieser Studie sollen *Die Frühlingsfeyer* und *Die Wunder des Alls*, Leverkühns Vertonung der Gregorius-Legende aus den *Gesta Ro-*

[1] Vgl. hierzu Thomas Manns Briefe an Agnes E. Meyer, DüD, S. 8 (28. April 1943); an Ida Herz, DüD, S. 9-10 (9. Mai 1943); an Erich von Kahler, DüD, S. 10 (18. Mai 1943), sowie an Anna Jacobson, DüD, S. 16 (11. November 1943). Ich zitiere Thomas Manns Äußerungen zum *Doktor Faustus* nach folgender Quelle: Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 14/III, Thomas Mann, Tl. III, 1944-1955, hrsg. v. Hans Wysling u. Mitw. v. Marianne Fischer, Frankfurt/M. 1981 (im folgenden: DüD).

[2] Hans Rudolf Vaget, Thomas Mann und James Joyce. Zur Frage des Modernismus im *Doktor Faustus*, in: Thomas Mann Jahrbuch 2, 1989, S. 121-150, hier S. 136.

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-017

manorum, die *Apocalipsis cum figuris* sowie die symphonische Kantate *Dr. Fausti Weheklag* analysiert werden.

Hierbei sieht man sich allerdings mit der Schwierigkeit konfrontiert, daß alle Beschreibungen dieser Kompositionen aus der Feder Zeitbloms stammen, von dessen Einsatz Thomas Mann sich »eine gewisse Durchheiterung des düsteren Stoffes«[3] versprochen hat. Zwischen Adrians und Zeitbloms Position ist jedoch zu unterscheiden. Bei den folgenden Interpretationen von Leverkühns musikalischen Werken werde ich mich daher so wenig wie möglich auf die Äußerungen des Chronisten verlassen (dies gänzlich zu vermeiden ist nicht möglich) und mich so weit wie möglich auf überprüfbare Kriterien stützen. Dazu zählen die Leverkühns Kompositionen zugrundeliegenden Quellenwerke, die ich bei meinen Analysen mit heranziehen werde.

1. THOMAS MANNS QUELLE: DIE *HISTORIA VON D. JOHANN FAUSTEN* (1587) – »ATTRITIO« VS. »CONTRITIO«

Es ist allgemeiner Konsens in der Forschung, daß die *Historia von D. Johann Fausten* im Geist Martin Luthers geschrieben ist.[4] Der Herausgeber der *Historia*, Johann Spies, der nicht nur erzählende Literatur, sondern auch lutherische Kampfschriften druckte,[5] läßt es an Seitenhieben gegen die katholische Kirche nicht fehlen. Einige Beispiele sollen genügen.

[3] Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, in: Th. M., Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Peter de Mendelssohn, 20 Bde., Frankfurt/M. 1980-1986 (Bd. 16, Rede und Antwort. Über eigene Werke. Huldigungen und Kränze. Über Freunde, Weggefährten und Zeitgenossen, Frankfurt/M. 1984, S. 130-288, hier S. 149).

[4] Vgl. Hans Henning, Faust im 16. Jahrhundert. Gewinn und Verlust bei der Herausbildung des Faust-Stoffes vor dem Hintergrund der frühbürgerlichen Revolution, in: Günther Mahal (Hrsg.), Der historische Faust. Ein wissenschaftliches Symposium (26./27. September 1980), Knittlingen 1982 (Publikationen des Faust-Archivs, Bd. 1), S. 83-100; Marguerite De Huszar Allen, The Faust Legend. Popular Formula and Modern Novel, New York u.a. 1985 (Germanic Studies in America, Bd. 53), insbes. S. 32-41; Hartmut Rudolph, Das Faustbuch im kirchengeschichtlichen Zusammenhang, in: Richard Auernheimer, Frank Baron (Hrsg.), Das Faustbuch von 1587. Provokation und Wirkung, München 1991 (Bad Kreuznacher Symposien, Bd. 2), S. 41-57.

[5] Historia, S. XI. Ich zitiere die *Historia* nach der von Thomas Mann verwendeten Ausgabe: Das Volksbuch vom Doctor Faust. (Nach der ersten Ausgabe, 1587), hrsg. v. Robert Petsch, 2. Aufl., Halle a. d. Saale 1911. Vgl. Lieselotte Voss, Die Entstehung von Thomas Manns Roman »Doktor Faustus«. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten, Tübingen 1975 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 39), S. 24; Jürgen Jung, Altes und Neues zu Thomas Manns Roman »Doktor Faustus«. Quellen und Modelle, Mythos, Psychologie,

Um die Tradition der lutherischen Theologie zu betonen, ist die Geschichte des Johann Faustus in Wittenberg angesiedelt.[6] Mephistophiles erscheint Faustus in »gestalt und Kleydung eines Franciscaner Münchs«[7] – unter der Kutte eines Mönchs verbirgt sich also, nach Spies' Auffassung, der Teufel.

Der lutherische Geist der *Historia* wird überdeutlich im 26. Kapitel, als Faustus »fürnembste Länder und Stätte«[8] bereist und sich drei Tage in Rom aufhält. Insbesondere das Oberhaupt der katholischen Christenheit ist Gegenstand seiner Kritik. Unsichtbar kommt Faustus »in deß Bapsts Pallast«[9] und möchte darin »ubermut, stoltz, Hochmut, Vermessenheit, fressen, sauffen, Hurerey, Ehebruch, unnd alles Gottloses Wesen deß Bapsts und seines Geschmeiß«[10] erkennen. In Anlehnung an Luthers berühmtes Wort »des teuffels saw, der Bapst«[11] kommentiert Faustus: »Ich meynt, ich were ein Schwein oder Saw deß Teuffels, aber er muß mich länger ziehen. Diese Schwein zu Rom sind gemästet, und alle zeitig zu Braten und zu Kochen.«[12] Hier klingt die lutherische Kritik am weltlichen und unasketischen Lebenswandel der geistlichen Fürsten durch.

Dem Papst selbst gegenüber verhält sich Faustus auf vielerlei Weise respektlos. Sooft der Pontifex sich bekreuzigt, bläßt Faustus »jhm in das Angesicht«,[13] später entwendet der Teufelsbündner Speise, Trank und Silbergeschirr des Papstes. Dem solchermaßen Düpierten bleibt nur, »umb Ablaß« für die »verdampte Seele« zu beten und ihr »Busse« aufzuerlegen.[14] Faustus' Lachen[15] zeigt, daß er die geistliche Autorität des Papstes nicht anerkennt.

Auch in der Behandlung der Frage, ob Faustus trotz seines Paktes mit dem Teufel eine Möglichkeit der Umkehr und göttlicher Begnadigung offensteht – und, falls ja, unter welchen Voraussetzungen – zeigt sich, daß die

Musik, Theo-Dämonologie, Faschismus, Frankfurt/M. u.a. 1985 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Serie I, Bd. 821), S. 28-29.

[6] Vgl. Historia, a.a.O., S. 11.

[7] Ebd., S. 20.

[8] Ebd., S. 58.

[9] Ebd., S. 61.

[10] Ebd., S. 60.

[11] Martin Luther, Vom Mißbrauch der Messe (1521), in: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesammtausgabe, 108 Bde. in 4 Abt., Weimar 1883 ff. (Bd. 1/8, Weimar 1889, S. 477-563, hier S. 540).

[12] Historia, a.a.O., S. 60.

[13] Ebd., S. 61.

[14] Ebd.

[15] Vgl. ebd.

Historia in lutherischem Geist geschrieben ist. Dieser Aspekt ist für unsere Fragestellung zentral.

Erinnern wir uns: Fausts Pakt mit dem Teufel kommt einer bewußten, hochsündigen Abkehr von Gott gleich: »Eben in dieser Stundt fellt dieser Gottloß Mann von seinem Gott und Schöpffer ab, […] ja er wirdt ein Glied deß leydigen Teuffels«.[16] Doch damit ist das letzte Wort über das Seelenheil des Teufelsbündners noch nicht gesprochen. Die Möglichkeit, durch religiöse Umkehr zur Gnade Gottes zu gelangen, wird Faustus noch bis zu seiner zweiten Verschreibung (Kapitel 52) ausdrücklich offengehalten.

Robert Petsch nennt in der Einleitung zu seiner Ausgabe der *Historia* zwei theologische Lehrmeinungen, gemäß denen Faustus – trotz des Paktes – den Klauen des Teufels entkommen und der göttlichen Gnade und Verzeihung teilhaftig werden könnte, die »*attritio cordis*« und die »*contritio*«.[17] Diese beiden theologischen Begriffe seien im folgenden erläutert.

Bei der »attritio« handelt es sich um eine Form von Reue, die wegen irgendeiner Unvollkommenheit noch nicht den Charakter der wahren Reue hat, die zur Loslösung von der Sünde gelangt. Seit dem Ende der Frühscholastik gilt die »attritio« in dogmatischer Hinsicht als informe Reue, die »contritio« dagegen als die von der Gnade und Liebe formierte Reue. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wird die »attritio« als eine ichbezogene, vornehmlich von der Furcht vor Strafe bestimmte Reue angesehen. In der Reformationszeit bemüht sich die katholische Kirche – besonders in der Auseinandersetzung mit Luther, der die »attritio« als Heuchelei und Galgenreue brandmarkt – verstärkt um den Nachweis, daß auch das Motiv der Straffurcht eine echte, die innere Anhänglichkeit an die Sünde aufhebende Reue hervorzurufen vermag. Das Konzil von Trient (1545-1563) versteht die »attritio« als eine gewöhnlich aus der Erwägung der Häßlichkeit der Sünde oder aus Furcht vor Strafen hervorgehende Reue, die den Willen zu sündigen ausschließt und mit der Hoffnung auf Verzeihung verbunden ist.

[16] Ebd., S. 20.

[17] Ebd., S. XXXI, Hervorhebung im Text. Bernd Hamacher (Thomas Manns letzter Werkplan »Luthers Hochzeit«. Edition, Vorgeschichte und Kontexte, Frankfurt/M. 1996 [Thomas-Mann-Studien, Bd. 15], S. 62, S. 80 und S. 170) hat nachgewiesen, daß Luthers Rechtfertigungslehre für *Doktor Faustus* noch nicht vorausgesetzt werden könne, da Thomas Mann die Rechtfertigungslehre erst 1955, im Zug der Studien zu seinem letzten Werkplan *Luthers Hochzeit*, kennenlerne. Vielmehr würden im *Doktor Faustus* die »Begriffe Rechtfertigung und Gnade« aus der »Problematik des Werks selbst entwickelt«, so Hamacher (S. 62). Ich beschränke mich daher bei der Erörterung der Umkehr- und Rettungsmöglichkeiten auf die Quelle, die Thomas Mann sicher kannte, auf Robert Petschs Einleitung zum *Volksbuch vom Doctor Faust*.

Gegenüber den Reformatoren verteidigt die katholische Kirche die sittliche Güte, der Gnadencharakter und die Heilsamkeit der »attritio«.[18]

Der katholischen Lehrmeinung gemäß könnte Faustus also durch Angst vor der Hölle seiner Verdammnis entgehen. In der Tat gelangt Faustus zur »attritio«: Nach den Gesprächen mit dem Teufel und seinen abschreckenden Berichten über die Qualen der Hölle, das höllische Personal und die von Gott wegen ihres Hochmutes verstoßenen Engel[19] überfällt Faustus Angst vor der Hölle und dem göttlichen Strafgericht.

> D. Faustus […] gieng auch also darauff stillschweigendt vom Geist in seine Kammer, leget sich auff sein Beth, hub an bitterlich zu weinen vnd seufftzen, vnd in seinem Hertzen zu schreyen […]: O weh mir jmmer wehe, […] mein vbermüthig Fleisch und Blut hat mich, an Leib und Seel, in Verdammlichkeit gebracht, Mich mit meiner Vernunfft vnd Sinn gereitzt, daß ich als ein Geschöpff Gottes von jme gewichen bin, vnd mich den Teuffel bereden lassen, daß ich mich jhme mit Leib vnd Seele ergeben, vnd verkaufft habe.[20]

Gemäß der Lehrmeinung Luthers reicht jedoch diese ›Galgenreue‹ nicht aus, um nach schweren Verfehlungen wieder der göttlichen Gnade teilhaftig werden zu können. Vielmehr ist aufrichtige Reue, die zur Loslösung von der Sünde führt, verbunden mit dem vorbehaltlosen Glauben an die Kraft der göttlichen Gnade, die unabdingbare Voraussetzung für die Errettung des Sünders. Dies ist das Wesen der »contritio«, wie Petsch erläutert: Luther »setzte anstelle des äußern Bußmechanismus die völlige Umwandlung des Herzens auf Grund der *contritio*, der durch den *Glauben*, das heißt durch die Aneignung des Wortes Gottes erweckten Zerknirschung über die Sünde«.[21] Trotz schwerster Versündigungen darf ein reuiger Sünder auf göttliche Begnadigung hoffen. Die Gnade Gottes erfolgt geschenkweise aufgrund der Barmherzigkeit und Liebe Gottes; sie ist ohne Ausnahme für alle Menschen zu erlangen. Die Begnadigung des Sünders kann allerdings nur dann zustande kommen, wenn er seinerseits an die Gnade Gottes glaubt, ihr vorbehaltlos vertraut und sich ihr unterwirft. Glaube bedeutet innere Zustimmung und äußeres Bekenntnis sowie ein naives und unvoreingenommenes Vertrauen zum heilsmächtigen und ret-

[18] Vgl. den Artikel »Attritionismus« in: Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. v. Josef Höfer u. Karl Rahner, 14 Bde., Freiburg 1957-1968 (Bd. 1, Sp. 1019-1021).

[19] Vgl. Historia, a.a.O., Kap. 12-14 (S. 28-31).

[20] Ebd., S. 30-31.

[21] Ebd., S. XXXI, Hervorhebungen im Text. Vgl. dazu auch den Artikel »Kontritionismus« in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 6, Sp. 510-511.

tenden Gott.[22] Luther hat in seinen Briefen die Notwendigkeit des Glaubens als Voraussetzung zur Vergebung der Sünden immer wieder thematisiert:

> und so lehre ich, daß Christen auf nichts andres ihr Vertrauen setzen sollen denn allein auf Jesus Christus, nicht auf Gebete oder Verdienste oder gar ihre guten Werke, weil wir nicht durch unser Laufen, sondern durch Gottes Erbarmen selig werden sollen.[23]

An diesem Anspruch scheitert Faustus. Er kann die Innerlichkeit der »contritio«, die echte Reue über seine Abkehr von Gott, nicht erreichen, weil ihm der Glaube an die göttliche Gnade fehlt. Verursacht wird Faustus' mangelnder Glaube an die Kraft der Gnade durch den Teufel, der auf die Frage, »Ob Gott die Verdampten wider zu Gnaden auffnemme oder nicht«, lügenhafterweise mit einem klaren »Neyn« antwortet und erläuternd hinzufügt, Faustus' Sünden seien »grösser, denn daß sie [ihm] köndten vergeben werden«.[24] Faustus macht den Fehler, dem Teufel Glauben zu schenken. Folglich heißt es zu Beginn des 16. Kapitels:

> DOctor Faustus hatt wol jmmerdar eine Rew im Hertzen, vnd ein Bedencken, was er sich doch geziegen hette, daß er sich seiner Seelen Seligkeit begeben, vnd dem Teufel also vmb das Zeitliche zu eigen verlobt hatt, Aber sein Rew war Cains vnnd Jude Reuw vnd Buß, da wol ein Rew im Hertzen war, aber er verzagte an der Gnade Gottes, vnnd war jm ein vnmöglich Ding, daß er wider zur Hulde GOttes kündte kommen.[25]

Ohne den Glauben an die göttliche Gnade geht Faustus unausweichlich seiner Verdammnis entgegen.[26] Kurz vor seinem Tod eröffnet der Teufelsbündner seinen Studenten:

[22] Vgl. die Artikel »Glaube« und »Gnade« in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 4, Sp. 913-931 u. Sp. 977-1000.

[23] Thomas Mann las Luthers Briefe in folgender Ausgabe: Martin Luthers Briefe, in Auswahl hrsg. v. Reinhard Buchwald, 2 Bde., 2. Aufl., Leipzig 1909 (Bd. 1, S. 45). Vgl. darüber hinaus: Martin Luthers Briefe, Bd. 1, S. 12-14 u. S. 120-123; Martin Luthers Briefe, Bd. 2, S. 170-175. Vgl. Thomas Mann, Tagebücher, hrsg. v. Peter de Mendelssohn u. Inge Jens, 10 Bde., Frankfurt/M. 1977-1995 (Bd. 5: Tagebücher 1940-1943, hrsg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt/M. 1982, S. 562 [11. April 1943] u. S. 981; Bd 6: Tagebücher 1944-1.4.1946, hrsg. v. Inge Jens, Frankfurt/M. 1986, S. 46 [20. April 1944], S. 54 [10. Mai 1944] u. S. 409).

[24] Historia, a.a.O., S. 38 und S. 39.

[25] Ebd., S. 34.

[26] Barbara Könneker, Der Teufelspakt im Faustbuch, in: Richard Auernheimer, Frank Baron (Hrsg.), Das Faustbuch von 1587. Provokation und Wirkung, München 1991 (Bad Kreuznacher Symposien, Bd. 2), S. 1-14: »Tatsächlich müßte Faust nur einen einzigen Schritt zur Rettung tun, indem er Gott in gläubigem Vertrauen um Verzeihung anflehte. Aber er kann

> Dann ich sterbe als ein böser und guter Christ, ein guter Christ, darumb daß ich eine hertzliche Reuwe habe, vnd im Hertzen jmmer vmb Gnade bitte, damit meine Seele errettet möchte werden, Ein böser Christ, daß ich weiß, daß der Teuffel den Leib wil haben, vnnd ich wil jhme den gerne lassen, er laß mir aber nur die Seele zu frieden.[27]

Johann Spies, der Herausgeber der *Historia*, kommentiert das Wort von der »hertzliche[n] Reuwe« gut lutherisch mit einem verächtlichen »Judas Rew«.[28] Faustus' Bekenntnis besagt also nicht etwa, daß er in letzter Minute doch noch zur »contritio« finden würde. Er bringt es nur zur »attritio«, zur Angst vor der Höllenstrafe, die nach Luther zur Abkehr von Teufel nicht ausreicht.

Die Studenten empfehlen Faustus, er solle »Gott anruffen, jhn durch seines lieben Sohns Jesu Christi willen, vmb verzeihung bitten, vnd sprechen: Ach Gott sey mir armen Sünder gnädig«. Faustus reagiert folgendermaßen: »Das sagte er jnen zu, er wolte beten, es wolte jhme aber nit eingehen«.[29] Die letzten Worte des Faustus machen nochmals deutlich, daß er zwar zur »attritio«, aber nicht zur »contritio«, der echten religiösen Umkehr, gelangt. Faustus versucht vergeblich zu beten – er bleibt stumm, denn er kann das Gebet, das von Glauben und Vertrauen auf Gott zeugen würde, nicht artikulieren.[30]

diesen Schritt nicht tun, weil er dem Teufel glaubt, daß seine Sünde zu groß sei, als daß Gott sie vergeben könnte. Damit ist aber seine Verdammnis besiegelt, weil er sich damit der – einzig unvergebbaren – Sünde der Verzweiflung schuldig gemacht hat, die in der Leugnung von Gottes Fähigkeit zur Gnade besteht« (S. 12-13). Vgl. auch Barbara Könneker, Faust-Konzeption und Teufelspakt im Volksbuch von 1587, in: Heinz Otto Burger, Klaus von See (Hrsg.), Festschrift Gottfried Weber zu seinem 70. Geburtstag überreicht von Frankfurter Kollegen und Schülern, Bad Homburg v. d. H. u.a. 1967 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, Bd. 1), S. 159-213.

[27] Historia, a.a.O., S. 119-120.

[28] Ebd., S. 119. Zum Ende des Judas, dem es ebenfalls an Glauben fehlt, vgl. Matth. 27, 3-5.

[29] Ebd., S. 120.

[30] Ähnlich Könneker 1967, a.a.O., S. 209. Zum Faustbuch und zum Teufelspakt vgl. Günther Mahal (Hrsg.), Die »Historia von D. Johann Fausten« (1587). Ein wissenschaftliches Symposium anläßlich des 400jährigen Buchjubiläums, Vaihingen 1988 (Publikationen des Faust-Archivs, Bd. 2); Karl-Heinz Hucke, Figuren der Unruhe. Faustdichtungen, Tübingen 1992 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 64), bes. das Kapitel »Der Fürst der Narren. Das Volksbuch vom Doctor Faust« (S. 9-80); Gerhild Scholz Williams, Alexander Schwarz, Existentielle Vergeblichkeit. Verträge in der Mélusine, im Eulenspiegel und im Dr. Faustus, Berlin 2003 (Philologische Studien und Quellen, H. 179), bes. das Kapitel »Bis dass der Tod: Verträge mit dem Teufel in *Faust*-Versionen und Hexentraktaten« (S. 109-144).

Die reformatorische Konzeption der *Historia* ist konsequent durchgehalten. Aufgrund seiner Zweifel an der göttlichen Gnade – nicht aufgrund des Teufelspaktes! – wird Faustus nach Ablauf der 24jährigen Frist verdammt. Die Beschreibung seines schrecklichen Endes läßt keine Hoffnung auf eine etwaige Begnadigung aufkommen.[31]

2. *DOKTOR FAUSTUS* (1947) – »ATTRITIO«, »CONTRITIO« UND SPEKULATION

2.1 Die Erörterung der Umkehrmöglichkeiten im Gespräch mit dem Teufel

Die Analogien zwischen der *Historia von D. Johann Fausten* und *Doktor Faustus* sind von der Forschung längst erkannt.[32] Bekanntlich entspricht Adrians Liebesnacht mit Esmeralda (Kapitel XIX) dem Teufelspakt des Faustus.[33] Fünf Jahre nach Adrians Verschreibung an den Teufel diskutieren die beiden Vertragspartner die Möglichkeiten der Umkehr und Rettung. Demnach, so muß man schließen, ist Adrian trotz des Paktes eine Abkehr vom Teufel immer noch möglich. Das Teufelsgespräch ist von Leverkühn selbst dokumentiert, Zeitblom schreibt »Adrians geheime Aufzeichnung« (S. 298)[34] nur ab. Sehen wir uns die Argumente des Teufels an:

> Denn der Gedanke an Umkehr und Rettung, an dein sogenanntes Seelenheil, an Rückzug von der Promission lauert bei dir im Hintergrunde, und du trachtest darnach, dir die attritio cordis, die Herzensangst vor dem Dortigen zuzuziehen, von der du wohl gehört haben magst, daß durch sie der Mensch die sogenannte Seligkeit erlangen

[31] Vgl. Historia, a.a.O., S. 121-122.

[32] Vgl. Gunilla Bergsten, Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans, 2., erg. Aufl., Tübingen 1974, S. 55-60; Dietrich Assmann, Thomas Manns Roman »Doktor Faustus« und seine Beziehungen zur Faust-Tradition, Helsinki 1975 (Annales Academiae Scientiarum Fennicae, Dissertationes Humanarum Litterarum, Bd. 3), S. 99-201; Jung 1985, S. 27-109; Ulrike Hermanns, Thomas Manns Roman »Doktor Faustus« im Lichte von Quellen und Kontexten, Frankfurt/M. u.a. 1994 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Serie I, Bd. 1486), S. 163-201.

[33] Ausführlichere Interpretationen des Teufelspaktes finden sich bei Assmann 1975, a.a.O., S. 137-146; Jung 1985, a.a.O., S. 50-58; Hermanns 1994, a.a.O., S. 167-170.

[34] Thomas Mann, Gesammelte Werke in Einzelbänden (wie Anm. 3), Bd. 1, Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde, Frankfurt/M. 1980. Im folgenden werden die Seitenzahlen in Klammern in den laufenden Text eingefügt.

> könne. Laß dir sagen, daß das eine völlig veraltete Theologie ist. Die Attritionslehre ist wissenschaftlich überholt. Als notwendig erwiesen ist die contritio, die eigentliche und wahre protestantische Zerknirschung über die Sünde, die nicht bloß Angstbuße nach der Kirchenordnung, sondern innere, religiöse Umkehr bedeutet, – und ob du deren fähig bist, das frage dich selbst, dein Stolz wird die Antwort nicht schuldig bleiben. Je länger, je weniger wirst du fähig und willens sein, dich zur contritio herbeizulassen. (S. 332)

Der Teufel verwirft – analog zur *Historia* – die »attritio« als unzureichend und diskreditiert damit den Gnadenbegriff des lutherischen (!) Ex-Theologen Leverkühn als seicht und veraltet. Stattdessen bezeichnet Adrians unheimlicher Gast die »contritio« als die einzig mögliche Art und Weise, vom Teufel loszukommen. Fehlte Faustus der Glaube an die Gnade Gottes, so verhindert in Adrians Fall sein Stolz die Abwendung vom Bösen – so suggeriert der Teufel.

In der Tat hat der Teufel damit nicht unrecht. Adrians künstlerisches Individualistenleben, sein »extravagante[s] Dasein« (S. 332), ist geprägt von geistigem Hochmut,[35] der sich wiederum mit dem Anspruch verbindet, der Musik, durch Entwicklung neuer kompositorischer Techniken, neue expressive Möglichkeiten jenseits der Parodie zu erschließen. Um diese Aufgabe zu lösen holt sich Adrian die »Illumination, das Aphrodisiacum des Hirns« (S. 335) – geniale Schöpferkraft also.

Adrian versucht, die Argumentation seines Vertragspartners zu entkräften, indem er eine dritte Möglichkeit der Loslösung vom Teufel entwirft, die »stolze Zerknirschung« (S. 333). Diese erläutert er folgendermaßen:

> Die Zerknirschung Kains, der der festen Meinung war, seine Sünde sei größer, als daß sie ihm je verziehen werden möchte. Die contritio ohne jede Hoffnung und als völliger Unglaube an die Möglichkeit der Gnade und Verzeihung, als die felsenfeste Überzeugung des Sünders, er habe es zu grob gemacht, und selbst die unendliche Güte reiche nicht aus, seine Sünde zu verzeihen, – erst das ist die wahre Zerknirschung, und ich mache Euch darauf aufmerksam, daß sie der Erlösung am allernächsten, für die Güte am allerunwiderstehlichsten ist. […] Eine Sündhaftigkeit, so heillos, daß sie ihren Mann von Grund aus am Heile verzweifeln läßt, ist der wahrhaft theologische Weg zum Heil. (S. 333)

[35] Zum Motiv der »superbia« vgl. S. 95, S. 173 u.ö. Sogar in der Wahl des Studienfaches, der Theologie, will Zeitblom den »Stolz« des Freundes erkennen (S. 113).

Gerade aufgrund des stolzen Bewußtseins einer unermeßlich großen Sünde, die trotz ehrlicher Reue keine Gnade von seiten Gottes erwarten läßt, erhofft sich Adrian also einen persönlichen Gnadenakt.[36]

Leverkühns väterliches Erbteil, das faustische ›Spekulieren‹,[37] bricht sich in dieser gewagten theologischen Argumentation Bahn. Adrian reflektiert darauf, daß gerade hoffnungslose Fälle wie der seinige eine besondere Herausforderung für die göttliche Gnade darstellen müssen.

Eine Reflexion auf die Verzweiflung an der Gnade als der Weg zur Gnade? Der Teufel kann diese Möglichkeit nicht anerkennen, denn, so führt er aus, die »bewußte Spekulation auf den Reiz, den große Schuld auf die Güte« ausübe, mache »den Gnadenakt nun schon aufs äußerste unmöglich« (S. 333). In der Tat ist der Teufel ein besserer Theologe als Adrian – der es ja eigentlich wissen müßte –, denn die zentrale Schwierigkeit von Adrians Argumentationsgang liegt in dem unversöhnlichen Gegensatz von naivem und unvoreingenommenem Glauben als Bedingung für den Empfang der Gnade einerseits und der Reflexion auf die Gnade andererseits. Die Spekulation auf die nach menschlichem Ermessen unerforschliche göttliche Güte ist bestrebt, sich ihrer – vermessenerweise – zu bemächtigen. Die Reflexion berechnet die Gnade und unterläuft damit die Voraussetzung der naiven Einfalt. Damit ist ein Gnadenakt unmöglich.[38] Um letztlich doch noch der Gnade teilhaftig werden zu können, müßte Adrian selbst die Problematik der Spekulation durchschauen, um auf diese Weise den *circulus vitiosus* (was hier ganz wörtlich zu verstehen ist) durchbrechen zu können.

Den beiden Vertragspartnern gelingt es nicht, in ihrer theoretischen Disputation eine endgültige Lösung hinsichtlich der Umkehr- und Begnadigungsmöglichkeiten herbeizuführen.[39] Das Thema der Gnade wird im weiteren Verlauf des Romans in der Sprache der Musik wieder aufgegriffen, und zwar, so die These dieser Studie, in der von Adrian gedanklich entwickelten Ausprägung, der Spekulation.

[36] Ähnlich Hermanns 1994, a.a.O., S. 184. Thomas Mann variiert hier ein Motiv aus der *Historia*. Dort suggeriert der Teufel, die Sünden des Faustus seien zu groß, als daß sie ihm verziehen werden könnten. Faustus glaubt dem Teufel und verwirkt gerade dadurch seine Errettung. Adrian dagegen macht aus dem Bewußtsein seiner unermeßlich großen Sünde ein – (wie zu zeigen sein wird) äußerst problematisches – Argument zugunsten seiner Errettung.

[37] »Vater Leverkühn war ein Spekulierer und Sinnierer« (S. 28).

[38] Hamacher (1996, a.a.O., S. 341-342) hebt die Problematik der Reflexion auf die Gnade nachdrücklich hervor.

[39] Vaget (1989, a.a.O., S. 137) spricht von einem »theologische[n] Patt«.

2.2 Die Reflexion auf die Gnade als musikalisches Zitat

Das musikalische Zitat spielt in einer folgenschweren Episode in Adrians Leben, beim Besuch des Leipziger Bordells, im Kontext von Sünde und Gnade eine aufschlußreiche Rolle.[40]

Adrian selbst berichtet Zeitblom in seinem Brief aus Leipzig von dem Freudenhaus-Erlebnis und wählt als sprachliche Umsetzung die Diktion des 16. Jahrhunderts, also die Sprache der Faust-*Historia*, die die Assoziation des Teufelspaktes wachruft. Leverkühn verdichtet die Atmosphäre des Dämonischen noch weiter. Er spricht von den »teuflisch gemein« sprechenden Leipziger Bürgern (S. 189), von seiner »teuflisch redenden Vermieterin« (S. 189) und dem Fremdenführer, der einige Brocken der englischen und französischen Sprache »teuflisch« artikuliere (S. 191). Nicht nur durch seine Sprache erweist sich der Fremdenführer als eine Inkarnation des Satanischen. Sein Äußeres erinnert Adrian an seinen akademischen Lehrer Schleppfuß (S. 191), der – hinkend und mit einem schwarzen Umhang bekleidet (S. 135) – seinen Studenten eine »dämonische Welt- und Gottesauffassung« (S. 135) nahezubringen suchte. Der diabolischen Erscheinung des Fremdenführers entspricht der Ort, an den er seinen Kunden bringt, die »Lusthölle« (S. 193).

Adrians Wortwahl läßt keinen Zweifel daran, daß das Leipziger Bordell-Erlebnis eine grundlegende Voraussetzung für den Teufelspakt darstellt und einen wichtigen Schritt hin zur Sünde bedeutet – findet doch hier die erste Begegnung mit Esmeralda statt.

Wie reagiert Adrian auf die dämonische Atmosphäre der »Schlupfbude« (S. 192)? Sobald er erkennt, daß er anstatt in ein Gasthaus in ein Bordell geführt wurde, geht er zum Klavier und schlägt, während Esmeralda ihm die Wange streichelt, »zwei, drei Akkorde an«, eine »Modulation von H- nach C-Dur, aufhellender Halbton-Abstand wie im Gebet des Eremiten im Freischütz-Finale« (S. 192-193).

Was hat es damit auf sich? In Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz* ist der Protagonist Max, ebenso wie Adrian im *Doktor Faustus*, ein Teufelsbündner. Dieser Parallele ist sich Leverkühn durchaus bewußt, wenn er die Atmosphäre Leipzigs und des Bordells so eindeutig diabolisch färbt. Im *Freischütz* kommt es zu einem guten Ende – und genau diejenigen Akkorde, die Adrian aus dem Freischütz zitiert, stehen in enger Verbindung mit der Errettung des Sünders.[41] Der »aufhellende Halbton-Abstand« in der Modulation

[40] Adrian habe eine Vorliebe für die »erinnernde wörtliche Anspielung auf irgend etwas und irgend jemanden«, so Zeitblom zu Beginn des XVI. Kapitels (S. 185).

[41] Zum *Freischütz* vgl. Bergsten 1974, a.a.O., S. 277-280; Vaget 1989, a.a.O., S. 143. Beide weisen auf die von Thomas Mann verwendete Monographie zum *Freischütz* hin: Hermann

von H-Dur nach C-Dur untermalt die Worte des frommen Eremiten, der als Fürsprecher der göttlichen Gnade beim Fürsten Milde für Max erwirken konnte und abschließend zum Vertrauen auf Gott mahnt:

> Doch jetzt erhebt noch eure Blicke
> Zu dem, der Schutz der Unschuld war![42]

Als sich die intensivste Berührung mit dem Dämonischen ereignet, die bis zu diesem Zeitpunkt in Adrians Leben stattgefunden hat, zitiert der Verführte die Begnadigung des Teufelsbündners Max und stellt sich damit in eine Linie mit seinem musikalisch-literarischen Vorläufer. Den Einbruch des Teuflischen beantwortet Leverkühn mit dem musikalischen Hinweis auf die unendliche Güte.

Wie ist dieser paradox anmutende Befund zu deuten? Hier ist an Adrians Spekulation auf die Gnade zu erinnern, die er im Gespräch mit dem Teufel entwickelt. Eben diese Spekulation findet sich auch hier, ausgedrückt in der Sprache der Musik. Wenn Adrian die Begnadigung des Max zitiert, dann bezeugt er nicht etwa Unterwerfung und unvoreingenommenen Glauben, was wiederum die Voraussetzung für den Empfang der Gnade wäre. Er weist vielmehr trotzig auf einen Präzedenzfall hin und sucht damit der Gnade, die er eigentlich als göttliches Geschenk demütig anzunehmen hätte, argumentativ zuvorzukommen.[43] Adrian praktiziert also schon im Leipziger Bordell genau die Spekulation auf die göttliche Errettung, die er später dem Teufel gegenüber argumentativ darlegen wird.

2.3 Die Reflexion auf die Gnade in Leverkühns Kompositionen

2.3.1 *Die Frühlingsfeyer* und *Die Wunder des Alls*

Die Vertonung von Klopstocks Ode *Die Frühlingsfeyer* ist Adrians erstes Opus nach dem Gespräch mit dem Teufel. Zeitblom hebt bei seiner Beschreibung des Werkes den »Ausbruch religiösen Gefühls« hervor (S. 356).

W. von Waltershausen, Der Freischütz. Ein Versuch über die musikalische Romantik, München 1920 (Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen, Bd. 3). Im *Freischütz* verbindet sich Max mit dem Satan – analog zu Adrian im *Doktor Faustus*. Doch kurz bevor die Oper mit Strafe und Verdammnis zu enden scheint, findet ein Umschwung statt – Max wird begnadigt.

[42] Carl Maria von Weber, Der Freischütz, Textbuch, Einführung u. Kommentar v. Kurt Pahlen unter Mitarb. v. Rosemarie König. Mainz, München 1995 (Serie Musik, Piper – Schott, Bd. 8038), S. 139.

[43] Vaget (1989, a.a.O., S. 144) interpretiert die enge Verbindung des Dämonischen mit dem Gnadenmotiv als mögliche Identität von Sünde und Gnade. Eine Verbindung zu Adrians Spekulation auf die Gnade stellt er nicht her.

Als den »wahren seelischen Sinn«, die »geheimste Not und Absicht« des Werkes versteht Serenus folgendes: *Die Frühlingsfeyer* sei als ein »werbende[s] Sühneopfer an Gott«, als »ein Werk der attritio cordis« intendiert. Aus Angst vor seiner Verdammnis suche Adrian »im Preisen Gnade« zu erlangen (S. 357).

Ist Zeitbloms Interpretation plausibel? Es ist durchaus denkbar, daß Adrian ein Angstgefühl vor seinem Leben in ständiger Verbindung mit dem Teufel und den daraus entstehenden Konsequenzen für sein Seelenheil überfällt – wurde er doch im Gespräch mit dem Teufel an den desparaten Stand seiner (Un-) Heilsaussichten erinnert.[44]

Adrian findet in Klopstocks Text die emphatische Bitte um Gnade in Verbindung mit dem Lob des Herrn vorformuliert:

Herr! Herr! Gott!
Barmherzig, und gnädig!
Angebetet, gepriesen
Sei dein herrlicher Name! (Vers 85-88)[45]

Indem Adrian diese Verse auf ernsthafte Weise musikalisch untermalt – Zeitblom betont die »Enthaltsamkeit von billigen Wirkungsmitteln« (S. 356) –, scheint er sich mit der religiösen Haltung des lyrischen Ich zu identifizieren.

Allerdings ist in Klopstocks Gedicht die Bitte um göttliche Gnade immer korreliert mit einer demütigen, ehrfürchtigen Haltung des Ich. Die Ode setzt mit folgenden Versen ein:

Nicht in den Ozean der Welten alle
Will ich mich stürzen! schweben nicht,
Wo die ersten Erschaffnen, die Jubelchöre der Söhne des Lichts,
Anbeten, tief anbeten! und in Entzückung vergehn!

Nur um den Tropfen am Eimer,
Um die Erde nur, will ich schweben, und anbeten! (Vers 1-6)[46]

Diese demütige Haltung fehlt Adrian völlig. Während das lyrische Ich in Klopstocks Ode die Unendlichkeit Gottes anbeten will und selbst dabei nicht über seinen eigenen Wirkungsbereich, die Endlichkeit der Erde, hinausstrebt, strebt der Komponist der Ode selbst nach dem Unendlichen. Er

[44] Vgl. ebd., S. 137.

[45] Friedrich Gottlieb Klopstock, Ausgewählte Werke, hrsg. v. Karl August Schleiden, München 1962, S. 89-92. Im folgenden werden nur noch die Verszahlen angegeben.

[46] Zum Thema der Ehrfurcht vor Gott in Klopstocks *Die Frühlingsfeyer* vgl. Vers 17-20, Vers 25-28 und Vers 45-48.

möchte das »Unerschaute, nicht zu Erschauende« (S. 360) der Schöpfung erleben. Dies findet er in der Tiefsee und in den Gestirnen, wohin er, so imaginiert Adrian, mit dem amerikanischen Gelehrten Mr. Capercailzie gefahren sein möchte (S. 358-360). Leverkühns Geisteshaltung entspricht also gerade nicht derjenigen des lyrischen Ich in Klopstocks Ode. Im Gegenteil – Zeitblom spricht im Zusammenhang mit dem Bestreben des Freundes, in die unberührten Regionen der Schöpfung vorzudringen, von »Sündhaftigkeit« (S. 360).

Bitte um göttliche Gnade einerseits, »Sündhaftigkeit«, resultierend aus fehlender Demut andererseits – hier liegt wieder ein paradoxer Befund vor. Auf den ersten Blick ist die Bitte um Gnade das Anliegen der Musik Adrians – daran ist nicht zu zweifeln.[47] Die ›sündhafte‹ Gesinnung des Komponisten läuft jedoch dem Inhalt der Komposition zuwider.

Bei Adrians Vertonung der *Frühlingsfeyer* handelt es sich also gerade nicht um eine vorbehaltlos-gläubige Bitte um Gnade. Es handelt sich vielmehr um ein verstandesmäßiges Spiel mit der Gnade im Medium der Musik.[48] Und was bedeutet dies – theologisch gesprochen – anderes, als den Versuch, der Gnade, im vollen Bewußtsein der eigenen Sündhaftigkeit, reflektierend zuvorkommen zu wollen? In der Vertonung der *Frühlingsfeyer* setzt Adrian seine im Gespräch mit dem Teufel entwickelte »stolze Zerknirschung« (S. 333) erstmals musikalisch um.

Leverkühns ›sündhafte‹ Beschäftigung mit der Tiefsee und den Gestirnen beherrscht nicht nur seine Vertonung der Klopstock-Ode, sondern auch ein zweites Opus, das in zeitlicher Nähe entsteht und *Die Wunder des Alls* überschrieben ist. Zeitblom macht deutlich, daß diese Musik mit dem »Geist demütiger Verherrlichung [...] nichts zu tun« habe (S. 369). Adrian habe mit diesem Titel vielmehr eine »scheinpathetisch-ironische Benennung« vorgenommen (S. 369), die Symphonie atme keinesfalls den Geist ehrfürchtiger Anbetung. In der Tat mutet die musikalische Umsetzung des Titels *Die Wunder des Alls* parodistisch pervertierend an: Hier herrschen soviel »Spott« und »luziferische Sardonik« vor, daß sogar die musikalische

[47] Soweit stimme ich Vaget (1989, a.a.O., S. 137) zu. Er setzt allerdings Adrians Vertonung der Klopstock-Ode nicht in Beziehung zum Lebenskontext des Komponisten, was die Dinge in ein anderes Licht rückt.

[48] Stefan Keppler (Literatur als Exorzismus. Angelologie und Gebet in Thomas Manns *Doktor Faustus*, in: Thomas Mann Jahrbuch 18, 2005, S. 177-195) schreibt zu Adrians Kompositionen *Die Frühlingsfeyer* und *Apocalipsis cum figuris*: »Was bleibt, ist der wiederholte Wunsch nach dem Gebet, den sich Leverkühn selber nur eingeschränkt, nur im Medium der des Diabolismus verdächtigen Musik, erfüllen kann. [...] Der ›Teufelsbeschwörer‹ kann schwerlich noch ›rechter Beter‹ sein.« (S. 181).

Öffentlichkeit dem Komponisten den Vorwurf der »Lästerung« und des »nihilistischen Frevels« macht, wie Zeitblom berichtet (S. 370).[49]

Von Verehrung der göttlichen Schöpfung zeugt dieses Opus also auch nicht. Vielmehr treibt Adrian ein intellektuelles Spiel damit. Auch im Fall der Symphonie *Die Wunder des Alls* haben wir es also mit einer Reflexion auf die göttliche Macht und Herrlichkeit zu tun. Der faustische Hang zum »[S]pekulieren« (S. 22) bricht sich auch in diesem Werk Bahn. Und ist nicht die Reflexion auf die Allmacht Gottes eng verwandt mit einer Reflexion auf die göttliche Gnade? In der Komposition *Die Wunder des Alls* setzt Adrian eben jene Argumentation musikalisch um, die er dem Teufel gegenüber dargelegt hat – Spekulation anstelle von Glauben als Weg zur Erlösung.

2.3.2 Die Opernsuite *Gesta Romanorum*

Schon bald nachdem die Kompositionen *Die Frühlingsfeyer* und *Die Wunder des Alls* fertiggestellt sind, legt Adrian ein Opus vor, das die Verbindung von Sünde und Gnade zum Gegenstand hat. Es handelt sich hierbei um die Vertonung einer Episode aus der mittelalterlichen Märchen- und Legendensammlung *Gesta Romanorum*,[50] »Von der Geburt des seligen Papstes Gregor«, wie Zeitblom berichtet (S. 426-429).[51]

Serenus bezeichnet diese Geschichte als »überschwenglich sündhaft« (S. 429), und ein Blick in den Originaltext gibt ihm recht: Gregorius ist aus dem Inzest eines Geschwisterpaares hervorgegangen und macht sich selbst wiederum des Inzestes mit seiner Mutter schuldig.[52] Damit ist ein ganz zentrales Thema des *Doktor Faustus* angesprochen, die Verbindung von

[49] Vgl. Dieter Borchmeyer, Musik im Zeichen Saturns. Melancholie und Heiterkeit in Thomas Manns *Doktor Faustus*, in: Thomas Mann Jahrbuch 7, 1994, S. 123-167, hier S. 135.

[50] Ich zitiere die Legende von Gregorius nach der Ausgabe, die Voss 1975, a.a.O., S. 259-260, nach der Durchsicht der Arbeitspapiere als die von Thomas Mann verwendete Ausgabe identifiziert hat: Gesta Romanorum. Das älteste Mährchen- und Legendenbuch des christlichen Mittelalters. Zum ersten Male vollständig aus dem Lateinischen in's Deutsche übertragen, aus gedruckten und ungedruckten Quellen vermehrt, mit Anmerkungen und einer Abhandlung über den wahren Verfasser und die bisherigen Ausgaben und Uebersetzungen desselben versehen von Dr. Johann Georg Theodor Grässe, 2 Bde., 3. Ausg., unveränd. Neudr. der Orig.-Ausg. v. 1842, Leipzig 1905. Zur Legende von Gregorius vgl. Bd. 1, S. 141-159. Thomas Mann bezeugt die Lektüre der *Gesta Romanorum* in seinen Tagebuchaufzeichnungen. Vgl. Tagebücher, Bd. 5, S. 552 (21. März 1943); ebd., Bd. 6, S. 263 (12. Oktober 1945).

[51] Thomas Mann schreibt am 17. Februar 1948 an Agnes E. Meyer, die Legende von Gregorius, die den Stoff zu dem späteren Roman *Der Erwählte* (1951) liefert, handele »eigentlich von der *Gnade*« (DüD, S. 351, Hervorhebung v. Th. M.).

[52] Vgl. die entsprechenden Stellen in: Gesta Romanorum, a.a.O., Bd. 1, S. 142-143 u. S. 153-156.

körperlicher Liebe mit einem Höchstmaß an Sündhaftigkeit. In diesem Punkt – und nur in diesem – ist die Vita Adrians mit der des Gregorius vergleichbar.[53]

Doch noch aufgrund eines zweiten Motivs muß die Geschichte des Gregorius für Adrian attraktiv sein. Die Legende führt die Möglichkeit der göttlichen Begnadigung eines Sünders in einer nach menschlichem Ermessen völlig hoffnungslosen Situation vor – Gregorius wird Papst (S. 429).[54]

Die Legende so wiederzugeben heißt jedoch, einen wichtigen Aspekt außer acht zu lassen. Gregorius schafft in einem innigen Bußakt – er läßt sich 17 Jahre lang (!) mit den Füßen an einen Felsen ketten – die Voraussetzung für die Vergebung seiner Sünden (S. 428).[55] Diese Buße geht seiner Begnadigung voraus.[56] Übertragen auf Adrians Schicksal hieße dies, daß bei ehrlicher Reue über seinen Pakt mit dem Teufel Hoffnung auf eine gnadenhafte Errettung bestünde.[57]

Nimmt Adrian diesen Aspekt der Buße und Reue überhaupt wahr? Mit einem ersten Blick auf die Gestaltung der »Gregorius«-Legende muß diese Frage verneint werden. Leverkühn gießt die Heiligen-Geschichte in eine der Ernsthaftigkeit ihres Inhalts völlig unangemessene Form. Die »sündhafte« und zugleich »gnadenvolle« Geschichte (S. 429) wird auf destruktive Weise ins Banale herabgezogen: Anstelle von Menschen läßt Adrian willenlose Marionetten auftreten – Serenus spricht von »genialischen Puppen-Grotesken« (S. 423) –, die den Bußakt des Gregorius schwerlich angemessen werden ausdrücken können. Der ernsthafte Inhalt der literarischen Vorlage wird also auf entstellende und verzerrende Weise dargeboten – Zeitbloms Bezeichnung »Travestie« (S. 430) ist einleuchtend.

Ein zweiter Blick auf die musikalische Umsetzung der Legende bestätigt diese Interpretation. Zeitblom hört »Witz und Schrecken«, sogar »einen Einschlag von Bosheit« aus der Musik des Freundes (S. 429). Adrian nimmt also den ernsthaften Kern der »Gregorius«-Legende nicht wahr. Er versteht die Geschichte vielmehr so, daß sie seinen »parodistischen Sinn aufzuregen« vermag (S. 424).

Dementsprechend ruft Leverkühns pianistische Darbietung seiner Vertonung der Lebensgeschichte des »seligen Papstes« bei seinen Zuhörern Zeitblom, Schwerdtfeger und Schildknapp nicht das Gefühl echter Ergrif-

[53] Ähnlich Hermanns 1994, a.a.O., S. 40.

[54] Vgl. Gesta Romanorum, a.a.O., Bd. 1, S. 157-159.

[55] Vgl. ebd., S. 156-157.

[56] Vgl. Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus, a.a.O., S. 228-229: »›Extreme Sündhaftigkeit, extreme Buße, nur diese Abfolge schafft Heiligkeit.‹«

[57] Vgl. Hermanns 1994, a.a.O., S. 43.

fenheit hervor, sondern eine merkwürdige Mischung aus Rührung und Gelächter (S. 430-431).

Man hat es also bei Adrians Vertonung der »Gregorius«-Legende nicht mit einem vorbehaltlosen Gebet um Gnade zu tun.[58] Es handelt sich hier vielmehr um ein intellektuelles Spiel mit der Gnade – ohne die notwendige Innerlichkeit des Glaubens als Voraussetzung mitzubringen, um der Gnade teilhaftig werden zu können. Auch bei der Vertonung der *Gesta*-Legende liegt in musikalischer Sprache eine Form der Spekulation und Reflexion auf die Begnadigungsmöglichkeiten des Sünders vor – gemäß dem Denkmuster, das Adrian im Teufelsgespräch seinem unheimlichen Besucher gegenüber begrifflich entwickelt hat.

2.3.3 Die *Apocalipsis cum figuris*

Adrians großes apokalyptisches Oratorium verweist schon im Titel auf die religiöse Thematik. Dieser »gewaltige[n] Evokation endzeitlicher Verzweiflung«[59] liegt eine Vielzahl von Quellen zugrunde, von denen hier nur zwei näher betrachtet werden können: Dürers Holzschnittserie mit dem Titel *Apocalipsis cum figuris* (1498),[60] die ihrerseits wiederum auf der biblischen Offenbarung des Johannes fußt.[61]

Was macht für Adrian gerade die Vertonung der Apokalypse interessant? Das Sujet von Strafgericht und nahendem Weltende läßt sich auf Leverkühns Leben übertragen – sowohl auf den tragischen Verlauf als auch auf das herannahende Ende. Zeitblom stellt in seiner Analyse des Oratoriums den »theologisch negativen und gnadenlosen Charakter des Ganzen« heraus (S. 484). Versucht man, diese Aussage anhand von Adrians Quellen zu überprüfen, so wird man dem Chronisten selbst bei nur oberflächlicher Kenntnis der biblischen Offenbarung und der Holzschnittserie Dürers zu-

[58] Vaget (1989, a.a.O., S. 138) versteht dagegen die Vertonung der »Gregorius«-Legende als eine Bitte um Gnade.

[59] Ebd., S. 140. Die Schriften, die Adrian als Quellen dienen, schüren die »Furcht vor ewiger Strafe«, so Zeitblom (S. 479).

[60] Thomas Mann dokumentiert in seinen Tagebüchern die Lektüre des folgenden Werkes: Wilhelm Waetzoldt, Dürer und seine Zeit. Große illustrierte Phaidon-Ausgabe, 3. Aufl., Wien 1936. Vgl. Tagebücher, Bd. 5, S. 565 (19. April 1943); ebd., Bd. 6, S. 47 (21. April 1944).

[61] Zu Thomas Manns Lektüre der biblischen Apokalypse und Luthers Kommentar vgl. Die Entstehung des Doktor Faustus, a.a.O., S. 155, sowie Tagebücher, Bd. 6, S. 284 (12. Dezember 1945), S. 295 (3. Januar 1946) u. S. 296 (4. Januar 1946). Zu weiteren Quellen für Adrians Oratorium vgl. Voss 1975, a.a.O., S. 184-197; Hermanns 1994, a.a.O., S. 78-89.

stimmen können – die göttliche Bestrafung der Sünder ist das beherrschende Thema.[62]

Aber die Visionen des Weltuntergangs lassen noch ein wenig Raum für den Gedanken, daß es am Ende nicht nur Verdammte, sondern auch Erlöste geben wird. Die Offenbarung des Johannes spricht im siebenten und im 19. Kapitel von Triumph und Jubel der Auserwählten im Himmel.[63] Diese Texte wiederum liegen einem der 15 Holzschnitte Dürers zugrunde, dem »Lobgesang der Auserwählten im Himmel«.[64]

Umso aufschlußreicher ist es, daß Adrian selbst in einem Brief an Zeitblom eben diesen Holzschnitt zusammen mit der entsprechenden Bibelstelle erwähnt und damit das Thema der Rettung und Gnade akzentuiert – im größtmöglichen Gegensatz zum dunklen Grundtenor seines Oratoriums.

> Ich bewahre einen Brief, den Adrian mir zu jener Zeit von Pfeiffering nach Freising schrieb – aus der Arbeit heraus an dem Lobgesang der »großen Schar, welche niemand zählen konnte, aus allen Heiden und Völkern und Sprachen, vor dem Stuhl stehend und vor dem Lamm« (siehe Dürers siebentes Blatt) –, einen Brief, in dem er nach meinem Besuch verlangte (S. 499)

Adrians expliziter Hinweis auf die Schar der Auserwählten kann als eine »spielerische Identifikation« (S. 499) mit den Reinen, die dem Herrn huldigen und von Verdammnis verschont bleiben, verstanden werden, wie Zeitblom andeutet. Als eine Bitte um Gnade wäre dann Leverkühns *Apocalipsis cum figuris* zu verstehen.[65]

Auch Adrians Vertonungen der *Frühlingsfeyer* und der »Gregorius«-Legende schienen auf den ersten Blick als Gebete um Gnade lesbar zu sein – bei genauerer Analyse erwiesen sich diese Kompositionen allerdings als Spekulationen auf die Gnade. Auch im Fall der *Apocalipsis* empfiehlt es sich also, vorsichtig zu sein. Ist Adrians *Apocalipsis* wirklich als uneinge-

[62] Waetzoldt (1936, a.a.O., S. 47-82) bildet in dem Kapitel »Die Apokalypse« 13 der 15 Holzschnitte sowie das Titelblatt der *Apocalipsis cum figuris* Albrecht Dürers ab.

[63] Vgl. Off. 7, 9-17, sowie Off. 19, 1-10.

[64] Vgl. Waetzoldt 1936, a.a.O., S. 66. Dieses Bild ist, ebenso wie die Bilder »Johannes erhält die Weisung gen Himmel« und »Johannes erblickt die sieben Leuchter« (S. 54 und S. 56) positiv getönt. Diese Bilder unterbrechen die Abfolge der unerbittlich dunklen Holzschnitte.

[65] In diesem Sinn interpretiert Vaget (1989, a.a.O., S. 140) Adrians *Apocalipsis*. Ich halte diese Interpretation für zu optimistisch, wie im folgenden zu zeigen sein wird. Hermanns (1994, a.a.O., S.87) schreibt, Adrians Leiden und seine Opfer verbänden ihn mit den Auserwählten.

schränktes Gebet um Gnade zu verstehen? Oder haben wir es auch bei diesem Opus mit einem reflektierenden Verhältnis zu Gnade und Erlösung zu tun? Eine Betrachtung der musikalischen Gestaltung des »Lobgesangs der Auserwählten im Himmel« soll diese Frage beantworten.

»Adrians Fähigkeit zu spottender Nachahmung […] wird hier produktiv in der Parodie verschiedenster musikalischer Stile«, schreibt Zeitblom über das Oratorium (S. 503). Ferner hebt er in seiner Analyse hervor, das Werk sei von dem Paradoxon beherrscht,

> daß die Dissonanz darin für den Ausdruck alles Hohen, Ernsten, Frommen, Geistigen steht, während das Harmonische und Tonale der Welt der Hölle, in diesem Zusammenhang also einer Welt der Banalität und des Gemeinplatzes, vorbehalten ist (S. 503).

Der positive, strahlende, hoffnungsvolle Gehalt des »Lobgesanges der Auserwählten im Himmel« wird also in einer dem Inhalt völlig unangemessenen musikalischen Form umgesetzt. Der »Lobgesang« der Auserwählten klingt, so kann man schließen, genauso wie der Kinderchor, den Zeitblom als »eisig, klar, gläsern-durchsichtig« und »herb dissonant« beschreibt – er erfülle das Herz des Zuhörers mit einer »Sehnsucht ohne Hoffnung« (S. 507). Liegt dann nicht der Verdacht nahe, daß Adrian selbst ebenfalls von einer »Sehnsucht ohne Hoffnung« erfüllt sein könnte? Leverkühns Musik drückt inhaltlich die Sehnsucht nach dem Hellen und Frommen, nach der Erlösung aus – in der Sprache der *Apocalipsis cum figuris* entspricht dem, auf inhaltlicher Ebene, die Vertonung des »Lobgesangs der Auserwählten im Himmel«. Er bringt jedoch nicht die Hoffnung auf, selbst einen Anteil daran gewinnen zu können, wie die musikalische Gestaltung erkennen läßt.

Bezogen auf das Thema der Umkehr und Gnade bedeutet dies: Adrian bittet zwar in seinem apokalyptischen Oratorium um Gnade, bringt aber nicht den Glauben an die Möglichkeit der gnadenhaften Errettung mit. Auch in diesem Opus fährt Leverkühn fort, auf Gnade und Errettung zu reflektieren – analog zu seinen Ausführungen zur »stolze[n] Zerknirschung« (S. 333) im Gespräch mit dem Teufel.

2.4 Das Ende der Spekulation. *Dr. Fausti Weheklag*

Es bleibt noch Adrians letzte Komposition, die symphonische Kantate *Dr. Fausti Weheklag*, unter dem Aspekt der Sünden- und Gnadenthematik zu analysieren.

Die *Historia von D. Johann Fausten* bildet nicht nur das literarische Grundmuster für Adrians Leben als Ganzes, sondern liegt auch seinem letzten Opus zugrunde. Mit dem Titel *Dr. Fausti Weheklag* zitiert der Komponist Kapitelüberschriften seines literarischen Quellenwerkes. Kapitel 63 der *Historia* ist überschrieben »Doctor Fausti Weheklag, daß er noch in gutem Leben vnd jungen Tagen sterben müste«.[66] Der Titel des 66. Kapitels lautet »Doctor Fausti Weheklag von der Hellen, vnd jrer vnaußsprechlichen Pein vnd Quaal«.[67] D. Faustus artikuliert in diesen und in den benachbarten Kapiteln[68] seine Angst vor Hölle und Verdammnis – in der Gewißheit, binnen kurzer Zeit vom Teufel geholt zu werden, da das Ende der Paktzeit unmittelbar bevorsteht. Adrian vertont also die »Klage des Höllensohns« (S. 649), wie Zeitblom ganz richtig schreibt. Die Klagen des Faustus sind mit denjenigen Leverkühns vergleichbar – hat er doch die äußeren Lebensumstände mit seinem literarischen Vorläufer gemeinsam, denn auch Adrian befindet sich im 24. Jahr nach Abschluß des Vertrages.[69]

Die Parallele zwischen Faustus und Adrian wird im Roman noch weiter ausgestaltet. Die »Oratio Fausti ad Studiosos«[70] der *Historia* und Kapitel XLVII (S. 657-673) des *Doktor Faustus* stehen in enger Beziehung zueinander. Sowohl Faustus als auch Adrian verabschieden sich in einer längeren Rede, in der sie auf ihr Leben in Verbindung mit dem Teufel zurückblicken, von ihren Studenten bzw. ihren Freunden. Adrian hält sich in seiner Ansprache eng an die Motive der »Oratio«.[71] Er bezeugt damit das Bewußtsein, in den Fußspuren seines literarischen Vorläufers zu wandeln, und verdichtet das Netz der Übereinstimmungen zusätzlich, indem er die Sprache des Faustus imitiert.[72]

[66] Historia, a.a.O., S. 112.

[67] Ebd., S. 115.

[68] Vgl. ebd., Kapitel 64 (S. 113) und Kapitel 67 (S. 117-118).

[69] 1906 sucht Adrian Esmeralda in Preßburg auf (S. 207-208), 1930 nimmt er von seinen Freunden Abschied (S. 657-673) (vgl. Bergsten 1974, a.a.O., S. 57-58).

[70] Vgl. Historia, a.a.O., S. 118-122.

[71] Es ist im Rahmen dieser Studie nicht möglich, alle Parallelen zwischen der »Oratio« und Kapitel XLVII aufzuführen. Vgl. Hermanns 1994, a.a.O., S. 191-201.

[72] Hermanns (ebd., S. 194) spricht von einer »doppelten Analogie« bezüglich der »Oratio« und Adrians Rede an die Freunde – sowohl hinsichtlich der »identische[n] Sprachelemente« als auch hinsichtlich des »Handlungsgerüst[es] und -ablauf[s]«. Friedhelm Marx (»Ich

Auch die Wahl des »Generalthema[s]« der Kantate läßt Adrians enge Verbindung mit Faustus erkennen: Die Worte »Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ« (S. 652 und S. 654) sind der »Oratio« der *Historia* entnommen.[73]

Wie setzt nun Adrian die Klagen seines Faustus, die ihm nach den aufgezeigten Parallelen aus der Seele sprechen müssen, musikalisch um? Zeitblom betont nachdrücklich den düsteren Charakter des »dunkle[n] Tongedicht[s]« (S. 656): Er bezeichnet die Faust-Kantate als »Monstrewerk der Klage« (S. 650) und als »ungeheueres Variationenwerk der Klage« (S. 651), das »bis zuletzt keine Vertröstung, Versöhnung, Verklärung« zulasse (S. 656). Sind Dunkelheit, Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung die letzten musikalischen Worte Adrians? Serenus interpretiert das Ende der *Faust*-Kantate folgendermaßen:

> Hört nur den Schluß, hört ihn mit mir: Eine Instrumentengruppe nach der anderen tritt zurück, und was übrigbleibt, womit das Werk verklingt, ist das hohe g eines Cellos, das letzte Wort, der letzte verschwebende Laut, in Pianissimo-Fermate langsam vergehend. Dann ist nichts mehr, – Schweigen und Nacht. Aber der nachschwingend im Schweigen hängende Ton, der nicht mehr ist, dem nur die Seele noch nachlauscht, und der Ausklang der Trauer war, ist es nicht mehr, wandelt den Sinn, steht als ein Licht in der Nacht. (S. 657)

Wieder haben wir es mit einem paradox anmutenden Befund zu tun. Das Opus, das das gräßliche Ende des Teufelsbündners vertont, endet – in der Wahrnehmung Zeitbloms – mit der Wandlung von Dunkelheit zu einem zaghaften Lichtschimmer. Der Klage will Serenus den Hauch eines Trostes

aber sage Ihnen ...« Christusfigurationen im Werk Thomas Manns, Frankfurt/M. 2002 [Thomas-Mann-Studien, Bd. 25], S. 279-289) stellt dagegen bei seiner Analyse der Kantate *Dr. Fausti Weheklag* die Analogien zwischen Adrian und Christus in den Mittelpunkt und kommentiert: »Das letzte Kapitel des Romans deckt nicht nur alle Analogien, sondern auch signifikante Unterschiede zwischen Adrian Leverkühn und dem Faust des ›Volksbuchs‹ auf.« (S. 287) Zur Christus-Analogie Adrians vgl. auch H. S. Gilliam, Mann's other holy sinner. Adrian Leverkühn as Faust and Christ, in: The Germanic Review 52, 1977, S. 122-147.

[73] »Dann ich sterbe als ein böser vnnd guter Christ, ein guter Christ, darumb daß ich eine hertzliche Reuwe habe, vnd im Hertzen jmmer vmb Gnade bitte, damit meine Seele errettet möchte werden, Ein böser Christ, daß ich weiß, daß der Teuffel den Leib wil haben, vnnd ich wil jhme den gerne lassen, er laß mir aber nur die Seele zu frieden.« (Historia, a.a.O., S. 119-120) – »[...] denn er sterbe, sagt er [D. Faustus], als ein böser und guter Christ: ein guter kraft seiner Reue, und weil der im Herzen immer auf Gnade für seine Seele hoffe, ein böser, sofern er wisse, daß es nun ein gräßlich End mit ihm nehme und der Teufel den Leib haben wolle und müsse. – Diese Worte ›Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ‹, bilden das Generalthema des Variationenwerks.« (S. 652).

entgegensetzen: Er bezeichnet *Dr. Fausti Weheklag* als ein »religiöses Werk« (S. 655) und deutet den letzten Cello-Ton, ein »Licht in der Nacht«, als Chiffre der Gnade (S. 657). Theologisch gesprochen bedeutet dies, daß Zeitblom der Gewißheit der Verdammnis des Teufelsbündners den Gedanken einer gnadenhaften Errettung seines Freundes entgegenhält.[74]

Die entscheidenden Fragen lauten nun: Fährt Leverkühn auch in seinem letzten Werk fort, auf die göttliche Gnade zu reflektieren? Haben wir es hier etwa erstmals mit einer unvoreingenommenen und gläubigen Bitte um Gnade zu tun? Den Schluß der Faust-Kantate auf die letztgenannte Weise zu interpretieren impliziert freilich, einen grundlegenden Sinneswandel auf seiten Adrians anzunehmen, der sich durch klare Indizien belegen lassen muß. Oder ist es in erster Linie Zeitblom und nicht Adrian selbst, der am Ende von *Dr. Fausti Weheklag* den Hoffnungsschimmer der göttlichen Gnade erkennen möchte?

Folgen wir zunächst einmal Zeitbloms Analyse und erinnern wir uns zugleich an Adrians Argumentation dem Teufel gegenüber, gemäß derer gerade eine unermeßlich große Sünde eine besondere Herausforderung für die göttliche Gnade darstellen solle (Kapitel XXV). Die Identifikation mit dem Faustus der *Historia* in Verbindung mit der pointiert eingesetzten Chiffre der Gnade kann als eine Einlösung eben jener theologischen Spekulation verstanden werden – ist doch ein Teufelsbündner ein Paradebeispiel für einen großen Sünder.

Das »hohe g eines Cellos« läßt sich als Adrians letzte Spekulation auf die göttliche Gnade angesichts der Unwiderstehlichkeit seiner Schuld verstehen. Noch einmal sei es hier deutlich gesagt: Gerade die Spekulation auf die Gnade macht den Gnadenakt unmöglich, da sie die Voraussetzung, den Glauben, unterläuft. Diese Interpretation der Faust-Kantate fügt sich demnach in die Reihe der in dieser Studie analysierten Kompositionen ein. Wenn Leverkühn sein Leben lang den *circulus vitiosus* von Sünde und Spekulation auf die Gnade nicht zu durchbrechen vermag, dann ist sein geistiger Zusammenbruch und das damit verbundene Ende seiner Lebenszeit als Komponist, 24 Jahre nach dem »Blut-Rezeß« (S. 654), der Verdammnis des Faustus am Ende seiner Paktzeit gleichzusetzen. Zeitbloms Hoffnung, sein unglücklicher Freund möge »in Gott« ruhen (S. 10), wird

[74] Thomas Mann schreibt in der *Entstehung des Doktor Faustus*, die Faust-Kantate umwerbe »Moralisches, Religiöses, Theologisches«, nach »all der Finsternis« gehe es am Schluß der Kantate »um die Hoffnung, die Gnade«, allerdings in »behutsame[r] Form« (S. 280-281). Von der »Ahnung der *Gnade*« am Schluß des *Doktor Faustus* spricht Mann in seinem Brief an Max Brod, DüD, S. 215-216, hier S. 216 (18. Januar 1949, Hervorhebung v. Th. M.). Zum Thema der Gnade im *Doktor Faustus* vgl. Thomas Manns Briefe an Albert Moeschinger, DüD, S. 152-154 (22. März 1948), und an Otto Veit, DüD, S. 247-248 (24. März 1950).

man nach dieser Interpretation des Romanschlusses wohl enttäuschen müssen.

Gegen die Interpretation, Adrian halte auch in der Faust-Kantate an der Spekulation auf die Gnade fest, spricht allerdings, daß *Dr. Fausti Weheklag* als einzige der Leverkühnschen Kompositionen »ohne Parodie« auskommt (S. 654). Anders als in Adrians früheren musikalischen Werken besteht also keine Spannung zwischen dem Inhalt der Faust-Kantate und ihrer musikalischen Umsetzung – immer vorausgesetzt, man kann den Aussagen des Chronisten trauen.

Die Interpretation des »hohe[n] g eines Cellos« (S. 657) als finale Spekulation auf die Gnade muß vor diesem Hintergrund nochmals überprüft werden. Möglicherweise ist Adrians Intention nicht, ein letztes Mal auf die Gnade zu spekulieren, sondern ein erstes Mal um Gnade zu bitten. Dies setzt freilich voraus, daß Leverkühn zuvor die Problematik der Spekulation auf die Gnade erkannt und damit gedanklich durchbrochen hat. Dieses heikle Thema greift Adrian in seiner Abschiedsrede an seine Freunde explizit auf.

> Meine Sünde ist größer, denn daß sie mir könnte verziehen werden, und ich habe sie auf Höhest getrieben dadurch, daß mein Kopf spekulierte, der zerknirschte Unglaube an die Möglichkeit der Gnade und Verzeihung möchte das Allerreizendste für die ewige Güte, *wo ich doch einsehe, daß solche freche Berechnung das Erbarmen vollends unmöglich macht*. Darauf aber fußend, ging ich weiter im Spekulieren und rechnete aus, daß diese letzte Verworfenheit der äußerste Ansporn sein müsse für die Güte, ihre Unendlichkeit zu beweisen. Und immer so fort, also, daß ich einen verruchten Wettstreit trieb mit der Güte droben, was unausschöpflicher sei, sie oder mein Spekulieren, – *da seht ihr, daß ich verdammt bin, und ist kein Erbarmen für mich, weil ich ein jedes im voraus zerstöre durch Spekulation.* (S. 657, Hervorhebungen v. G.v.B.-J.)

Im Unterschied zu seiner theologischen Argumentation im Teufelsgespräch benennt Adrian an dieser Stelle selbstkritisch und deutlich das entscheidende Problem: Seine Verfehlung besteht darin, auf die Gnade zu spekulieren, die unerforschliche Gnade also durchschauen zu wollen. Dies impliziert, den unvoreingenommenen Glauben, die Voraussetzung für den Empfang der Gnade, zu unterlaufen. Damit ist nach den theologischen Prämissen des Teufelsgesprächs eine gnadenhafte Errettung gerade nicht mehr möglich.[75]

[75] Vgl. Hamacher 1996, a.a.O., S. 341-342.

Aber: In seiner Ansprache entlarvt Adrian selbst seine Spekulation auf die Gnade als Signum der Verdammnis und gelangt zu der Einsicht, daß es kein Erbarmen für ihn geben kann. Adrian erkennt selbst, daß er in dem Teufelskreis der Spekulation gefangen ist. Hier ist nun der Ort für das von Zeitblom angedeutete »religiöse Paradoxon« (S. 657). Mit der Einsicht in den desparaten Stand seiner Heilsaussichten durchbricht Leverkühn den *circulus vitiosus* seiner Gnadenspekulation. Indem er erkennt, daß er kein gnadenhaftes Erbarmen verdient, erreicht er den Zustand der »contritio«, die von Luther geforderte Zerknirschung über seine Sünde.[76] Damit ist, nach den theologischen Prämissen des Teufelsgesprächs, die entscheidende Voraussetzung für einen persönlichen Gnadenakt wieder neu geschaffen. Aus »tiefster Heillosigkeit« keimt hier in der Tat die »Hoffnung«, die, wie Zeitblom formuliert, eine »Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit« ist (S. 657).[77]

Zeitbloms Wunsch, sein unglücklicher Freund möge »in Gott« (S. 10) ruhen, ist so abwegig also doch nicht. Der Schluß des *Doktor Faustus* stellt – im Rahmen des theologischen Horizonts des Romans – die Möglichkeit der Erlösung Adrians durch einen göttlichen Gnadenakt in Aussicht.

Zu bedenken bleibt allerdings, daß es Zeitblom ist, der nahelegt, das »letzte Wort« der Faust-Kantate als Chiffre der Gnade zu interpretieren. Im Konjunktiv – also äußerst vorsichtig – formuliert er:

> Aber wie, wenn der künstlerischen Paradoxie, daß aus der totalen Konstruktion sich der Ausdruck – der Ausdruck als Klage – gebiert, das religiöse Paradoxon *entspräche*, daß aus tiefster Heillosigkeit, wenn auch als leiseste Frage nur, die Hoffnung *keimte*? (S. 648, Hervorhebungen v. G.v.B.-J.)

Setzt also Adrian selbst »das hohe g eines Cellos« am Schluß seiner Faust-Kantate gar nicht so pointiert als Chiffre der Gnade ein, wie Zeitblom dies verstanden haben möchte? Möglicherweise. Entscheidend ist jedoch, daß Leverkühn, wie oben gezeigt wurde, kurz vor dem Ende der Paktzeit, also nachdem er *Dr. Fausti Weheklag* bereits fertiggestellt hat, einen Weg aus dem Teufelskreis der Gnaden-Spekulation findet. Damit erreicht er – im Gegensatz zu seinem literarischen Vorläufer D. Faustus – den Zustand

[76] Vgl. Christoph Schwöbel, »… alles ist und geschieht in Gott, besonders auch der Abfall von ihm …«. Theologisches in Thomas Manns *Doktor Faustus*, in: Hans Wißkirchen, Thomas Sprecher (Hrsg.), »und was werden die Deutschen sagen??« Thomas Manns Roman »Doktor Faustus«, Lübeck 1998, S. 153-178, hier S. 175.

[77] Vgl. ebd., S. 176: »Aber erst im letzten Werk Leverkühns und in der Abschiedsrede ist die Radikalität und die Exklusivität des reformatorischen ›sola gratia‹ erreicht.«

der»contritio« und schafft die Bedingung der Möglichkeit für seine gnadenhafte Errettung.[78]

[78] Der Schluß des *Doktor Faustus* wird in der Forschung kontrovers diskutiert. Vaget (1989, a.a.O., S. 141) versteht Leverkühns Faust-Kantate als Widerruf der Verdammung sowohl Adrians als auch Faustus'. Helmuth Kiesel (Kierkegaard, Alfred Döblin, Thomas Mann und der Schluß des *Doktor Faustus*, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft, n. F. 31, 1990, S. 233-249) weist auf die Bedeutung Kierkegaards für den Romanschluß hin. Er schreibt, es sei »ohne den durch Adorno vermittelten Kierkegaard« nicht denkbar, daß die Musik als »teuflische Kunst begriffen« werde und zugleich »Anlaß zu religiöser Hoffnung geben« könne (S. 242). Borchmeyer (1994, a.a.O., S. 156-157) betont die Hoffnung am Schluß der Faust-Kantate und versteht diese als Zurücknahme der Zurücknahme der Neunten Symphonie Beethovens. Ähnlich: Dieter Borchmeyer, Bescheidenheit contra Absolutheit der Kunst. Ein alternatives ästhetisches Modell im *Doktor Faustus*, in: Werner Röcke (Hrsg.), Thomas Mann. Doktor Faustus 1947-1997, Frankfurt/M. u.a. 2004 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, n. F., Bd. 3), S. 263-273. Hamacher (1996, a.a.O., S. 345) gelangt dagegen zu dem Ergebnis, es gebe »keine Lösung der Fragen von Rechtfertigung und Gnade«. Marx (2002, a.a.O., S. 301) schreibt, der Roman verweigere »bewußt das heilsgeschichtliche Finale der Auferstehung« und stelle »die Erlösung des Protagonisten allenfalls […] als souveränen Akt der Gnade in Aussicht«.

REGINA NÖRTEMANN

ROBERT WALSER UND GEORG BÜCHNER

Ein Beitrag zur Rezeption und Transformation von literarischen Vorbildern

Das Werk Robert Walsers enthält zahlreiche explizite und implizite Hinweise auf seine literarischen Vorfahren, auf Schriftsteller, deren Werke und Biographien ihn inspirierten und auf solche, deren Leben und Werk ihm als Folie für seine Prosastücke dienten. Der folgende Beitrag befaßt sich mit den Bezügen auf Georg Büchner und der Technik von Übernahme und Umwandlung in diesem speziellen Fall. Im Zentrum der Untersuchung stehen die beiden Prosastücke *Ein Dramatiker* von 1927 und *Büchners Flucht* von 1912.[1] Bemerkenswert ist, daß sich *Ein Dramatiker* nicht nur auf Büchners Leben, Werk und Wirkung, sondern teilweise auch auf Walsers eigenes früheres Stück bezieht. Aus den Ergebnissen der speziellen Analyse lassen sich einige allgemeine Charakteristika der Porträtkunst Robert Walsers ableiten, die über die in der bisherigen Forschung berücksichtigten hinausgehen, bzw. diese modifizieren.

Carl Seelig, Freund und Vormund Robert Walsers, verzeichnet in seinen tagebuchartigen Skizzen unter dem bezeichnenden Titel *Wanderungen mit Robert Walser* einige Gespräche, in denen es um Georg Büchner ging. Folgendermaßen etwa dramatisiert Carl Seelig das Büchner-Zitat des verhinderten Schauspielers und Dramatikers Robert Walser, den er am 12. August 1945 aus der Heilanstalt Herisau zu einer Wanderung abgeholt hatte:

> Ich: »Wollen wir wieder zurückpirschen?« – Robert, stehen bleibend und wie ein Dirigent mit dem Schirm winkend: »Aber, aber – sind Sie denn ein Defaitist?« Er wirft sich in Schauspielerpose und zitiert aus dem »Danton« von Georg Büchner: »Ich sehe großes Unglück über Frank-

[1] Robert Walser, Sämtliche Werke in Einzelausgaben, hrsg. v. Jochen Greven, Zürich u. Frankfurt/M. 1985 f. (im folgenden SW und Bandangabe) Bd. 3, S. 106-107 und Bd. 19, S. 261-265 (im folgenden Seitenzahlen im fortlaufenden Text).

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-018

> reich hereinbrechen. Das ist die Diktatur; sie hat ihren Schleier zerrissen; sie trägt die Stirne hoch; sie schreitet über unsere Leichen …«[2]

Nach Angaben von Seelig hat sich Robert Walser auch am 20. Juli 1941 über den Verfasser von *Dantons Tod* und am 28. Januar 1943 über den Menschen Büchner geäußert.[3] Hier die Zitate:

> Im Gespräch über Revolutionäre: »Erinnern Sie sich, wie sich die französischen Generäle aus lauter Mißtrauen, Neid und Strebertum gegenseitig umgebracht haben, so daß der Platz frei wurde für Napoleon und einen König? So kann es auch mit Hitler und Stalin herauskommen. Vielleicht schaufelt Rußland beiden das Grab. – Diese Tragödie der Revolutionäre hat Georg Büchner in ›Dantons Tod‹ genialisch geschildert.«

Und:

> »Damals ist an der Spiegelgasse, dort, wo Lenin gewohnt hat und Georg Büchner gestorben ist, ein Teil von ›Fritz Kochers Aufsätzen‹ entstanden, darunter das Kapitel über den Maler.«

Fest steht auch ohne diese biographischen Auskünfte, daß sich Robert Walser intensiv nicht nur mit dem Dramatiker, sondern auch mit dem Prosaschriftsteller und dem Revolutionär Georg Büchner auseinandergesetzt hat. Man denke an die vielen direkten und indirekten Erwähnungen,[4] vor allem aber an seine Prosastücke *Büchners Flucht* (1912) und *Ein Dramatiker* (1927), die ausdrücklich von Büchners Leben resp. Werk handeln, sowie an das erst kürzlich erschienene Nachlaßstück *Obgleich Molière mit seinen Theaterstücken* (vermutl. 1928).[5] In letzterem thematisiert Walser Anleihen von Büchners *Danton* aus Schillers *Wallenstein* (was auf einen Kommentar der Selbstmorde der Gräfin Terzki und Julie Dantons hinausläuft) und zieht eine Analogie zu einer Übernahme von Kleists *Käthchen*

[2] Zuerst erschienen 1957. Neu herausgegeben im Auftrag der Carl-Seelig-Stiftung und mit einem Nachwort versehen von Elio Fröhlich, Zürich 1977, S. 95.

[3] Ebd. S. 37 u. S. 44.

[4] Zu den direkten Erwähnungen vgl. die Einträge zu Büchner im: Autoren- und Personenregister zum Gesamtwerk Robert Walsers, in: Wolfgang Schäffner, Kulturkritik als Mimesis, Salzburg 1993 (unveröffentl. Diss.), S. 177. Die entsprechenden Stellen des Registers wurden mir freundlicherweise von Bernhard Echte (Robert Walser-Archiv der Carl Seelig-Stiftung, Zürich) zur Verfügung gestellt. Die Arbeit einzusehen hatte ich noch nicht die Gelegenheit.

[5] Robert Walser, Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1925-1932, Bd. 5, Prosa, im Auftr. des Robert Walser Archivs der Carl Seelig-Stiftung/Zürich hrsg. v. Bernhard Echte, Entzifferung in Zus.arb. mit Werner Morlang, Frankfurt/M. 2000, S. 343-347.

von Heilbronn durch Dostojewski in dessen Erzählung *Die Sanfte* (Walser spielt hier auf die Fensterstürze der Protagonistinnen an). Man denke aber auch an Inspirationen wie in seiner dramatischen Szene *Lenz*,[6] die in der Büchner-Nachfolge zu stehen scheint, ebenso wie an sein Prosastück *Das Gebirge (I)*,[7] das den *Lenz*-Stoff adaptiert, persifliert, umarbeitet und zu einem versöhnlichen Ende bringt. Man denke nicht zuletzt an indirekte Einflüsse wie etwa diejenigen von Büchners *Leonce und Lena* in Verbindung mit Kleists *Käthchen* auf Walsers *Schneewittchen*-Dramolett.

Die Forschung hat mehrfach betont, daß in vielen Skizzen Robert Walsers Büchner-Einflüsse erkennbar sind. Zwei Aufsätze aus dem Jahr 1983 gehen auf diese Zusammenhänge ein. Hans Dieter Zimmermann verweist in seiner Studie, die sich dem Einfluß Hölderlins auf Walser widmet, nebenbei auf Anklänge aus Büchners *Lenz* in Walsers *Brentano (I)*[8] von 1910.[9] Bernhard Böschenstein zeigt, daß Robert Walser in seinem biographischen Porträt *Kleist in Thun*[10] nicht nur Briefzitate von Kleist verwendet, sondern daß es nach dem Grundmuster der Büchnerschen *Lenz-E*rzählung gearbeitet ist.[11] Dieser Befund werde »auch durch Walsers zwei Texte über Büchner und […] seine eigene dramatische Skizze ›Lenz‹ bestätigt«. Darüber hinaus finde er »eine weitere Anwendung in den Brentano-, Hölderlin- und Lenau-Porträts.« Jedes dieser Stücke »sei vom Geschlecht der Kleist- und Lenz-Figurationen.«[12] So wie sich im Zitat über die Spiegelgasse der Wanderer Walser mit Büchner und Lenin in einen Zusammenhang stellt, schreibt sich der Autor Walser in seinen Schriftstellerporträts in einen literaturgeschichtlichen Zusammenhang ein, nach Böschenstein in den Lenz-Kleist-Brentano-Hölderlin-Büchner-Lenau – Zusammenhang, in die Reihe der Außenseiter und gefährdeten Dichternaturen. Diese würden von Walser »aus ihrem Leben heraus«, Jean Paul und Schiller aber von einigen ihrer »Werke her« geschildert. Böschenstein erklärt dies damit, daß »die erste Gruppe […] Walser biographisch viel

[6] SW, Bd. 3, S. 109.

[7] SW, Bd. 4, S. 103-105.

[8] SW, Bd. 3, S. 97-102.

[9] Hans Dieter Zimmermann, Robert Walser über Hölderlin, in: Hölderlin Jahrbuch 23, 1982/83, S. 134-146, hier S. 141.

[10] SW, Bd. 2, S. 70-81.

[11] Bernhard Böschenstein, Zu Robert Walsers Dichterporträts, in: Michael Stettler zum 70. Geburtstag. Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien, zus.gest. u. hrsg. v. Florens Deuchler, Mechthild Flury-Lemberg u. Karel Otavsky, Bern 1983, S. 286-292.

[12] Ebd., S. 288.

näher«[13] stünde als die zweite. Jochen Greven[14] hinterfragt diese These, indem er auch auf die vielen Walserschen Porträts (darunter *Ein Dramatiker*) hinweist, in denen sich der Autor vom Gegenstand distanziert, und auf diejenigen von nicht gefährdeten Dichtern (insbesondere Goethe), ohne daß es ihm gelänge, Böschensteins Argumentation grundlegend zu relativieren. Das hängt unter anderem damit zusammen, daß er Walter Keutels These unterstützt, die Dichterporträts hätten häufig die Bedeutung der »Selbstbeobachtung im Spiegel eines anderen mit verwandten Zügen.«[15] Letztlich kommt auch Greven zu dem Schluß, daß Walser, »indem er die Legenden früherer Dichter zitiert und variiert, Bausteine oder [...] Muster zu seiner eigenen Legende« liefere.[16] Ob aber, wie Keutel die Forschungssituation zusammenfassend beschreibt, »alle Porträts immer als Selbstporträts zu lesen«[17] sind, bleibt zu fragen. Ein Zitat aus Robert Walsers *Geburtstagsprosastück* (1926), das auch Zimmermann in seinem Hölderlinaufsatz erwähnt, differenziert in dieser Hinsicht:

> Der bedeutende Petöfi erreichte bloß ein Alter von 26 Jahren, Georg Büchner, der geniale Dramatiker, wurde auch nicht viel älter. Hölderlin hielt es für angezeigt, d.h. für taktvoll, im vierzigsten Lebensjahr seinen gesunden Menschenverstand einzubüßen, wodurch er zahlreichen Leuten Anlaß gab, ihn aufs unterhaltendste, angenehmste zu beklagen. [...] Genannten war es nicht vergönnt, fünfzigste Geburtstage zu feiern. Bald werde auch ich fünfzig Jahre zählen. Was alsdann?[18]

Was den eben nicht ewig jungen Walser – trotz des paradoxen »auch« im zuletzt zitierten Satz – von der Reihe der antibürgerlichen Schriftsteller trennt, liegt – mit der Ausnahme Hölderlins und man möchte ergänzen Brentanos, den Walser in dem oben genannten Stück allerdings mit Bedauern in jungen Jahren im Grab des Katholizismus versenkt – im Prozeß des Altwerdens begründet.

Nicht von ungefähr, daß genau dieses auch in *Ein Dramatiker* (zuerst im April 1927 in der *Frankfurter Zeitung* erschienen) thematisiert wird:

[13] Ebd.

[14] Vgl. Jochen Greven, Erdichtete Dichter. Figurationen des Literatursystems bei Robert Walser, in: Erika Tunner (Hrsg.), Robert Walsers literarische Gratwanderung, Villeneuve d'Ascq Cedex 1990 (Germanica/Hors-série, 1), S. 11-40.

[15] Walter Keutel, Röbu, Robertchen, das Walser. Zweiter Tod und literarische Wiedergeburt von Robert Walser, Tübingen 1989 (Stauffenburg-Colloquium, Bd. 13), S. 41. Zit. bei Greven 1990, S. 36.

[16] Greven 1990, S. 37.

[17] Keutel 1989, S. 40.

[18] Robert Walser, Geburtstagsprosastück, in: SW, Bd. 18, S. 212-214, hier S. 213.

> Die Jugend ist von diesem Dichter deshalb tief gerührt, weil er jung starb.
>
> […]
>
> und wenn der Gegenstand dieser Zeilen jäh an einer Krankheit verschied, so finde natürlich auch ich diese Art abzutreten hochromantisch. Das Alter zu erleben, spät zu sterben, hat dagegen etwas Wirklichkeitliches. (S. 264)

Die Jugend, von der hier die Rede ist, bezieht nicht nur die von Büchner begeisterte und inspirierte expressionistische Generation ein und den Bruder Karl, der 1913, dem Jahr des hundertsten Geburtstags Georg Büchners, mit seiner Bühnenbildnerei für *Leonce und Lena*[19] dazu beitrug, die Bühnentauglichkeit der Büchnerschen Stücke unter Beweis zu stellen, sondern ironischerweise vor allem sich selbst als immerhin Anfang Dreißiger bzw. das eigene Prosastück *Büchners Flucht* aus dem Jahre 1912 (zuerst im Aug. 1912 in der *Schaubühne* erschienen).

Der Rekurs auf die eigene frühere Prosa wird augenfällig, wenn man eine andere Passage aus *Ein Dramatiker* mit Auszügen aus *Büchners Flucht* vergleicht:

Ein Dramatiker (1927), S. 262-263:	*Büchners Flucht* (1912), S. 106-107:
Dafür warf er sich mit aller verfügbaren Jünglingskraft in eine zufällig gerade damals wellen- oder wogenemporwerfende, bald danach aber in alle Sanftheiten ausmündende Revolution. Seither lieben ihn sämtliche Jünglinge; sie finden z.B. unvergeßlich, daß er eines Nachts, während vielleicht der Westwind ging und der Mond wie ein Zauberer aus umherfliegenden, beruhigend aufs Gemüt wirkenden Wolken hervorleuchtete, sozusagen eine Art Flucht ergriff, weil ihn das Gefühl beschlichen haben mochte, man traue ihm eine Denk- und Empfindungsweise zu, die sich nicht schicke.	In der und der geheimnisvollen Nacht, durchzuckt von der häßlichen und entsetzlichen Furcht, durch die Häscher der Polizei arretiert zu werden, entwischte Georg Büchner, der hellblitzende jugendliche Stern am Himmel der deutschen Dichtkunst, den Roheiten, Dummheiten und Gewalttätigkeiten des politischen Gaukelspiels. In der nervösen Eile, die ihn beseelte, um schleunigst fortzukommen, steckte er das Manuskript von ›Dantons Tod‹ in die Tasche seines weitschweifigen, kühn geschnittenen Studentenrockes, aus welcher es weißlich hervorblitzte. […]

[19] Im Rahmen der Barnowskyschen Inszenierung am Berliner Lessing-Theater.

Er lief, lief und langte nach soundsoviel Zeit in einem Lande an, das sich in der Tat durch das Vorhandensein zahlreicher naturumdufteter Gast-häuser in des Wortes bestem Sinne auszeichnet. Wenn ich fallenlasse, daß aus des Dichters Rocktasche ein noch unaufgeführtes Drama weißblitzend hervorschaute, und wenn ich außerdem anmerke, daß er eine Jungburschenmütze auf dem denkbar genial veranlagten Kopf trug, worin es von Schaffens- und Zukunftsplänen nur so wimmelte, so wird man vielleicht finden, daß ich ihn bis dahin schon ganz treffend porträtiert habe.

Von Zeit zu Zeit griff er mit der schlanken feinen Hand nach dem dramatischen, nachmals berühmt gewordenen Kunstwerk in der Tasche, um sich zu überzeugen, daß es noch da sei. Und es war noch da, und ein fröhliches, lustsprudelndes Gewaltiges überkam und überrieselte ihn, daß der sich in der Freiheit befand, eben da er in das Kerkerloch des Tyrannen hatte wandern sollen. Schwarze, große, wildzerrissene Wolken verdeckten oft den Mond, als wollten sie ihn einkerkern, oder als wollten sie ihn erdrosseln, aber stets wieder trat er, gleich einem schönen Kind mit neugierigen Augen, aus der Umfinsterung an die Hoheit und an die Freiheit hervor, Strahlen auf die stille Welt niederwerfend. […] So lief er, und Wind wehte ihm in das schöne Gesicht.

Zu den »Jünglingen«, die ihn »seither lieben«, wird der junggebliebene Anfangdreißiger Robert Walser gezählt, der Büchners nächtliche Flucht so unvergeßlich fand, daß er sie selbst schildern mußte. Mit fast fünfzig Jahren greift Walser diese Schilderung wieder auf nicht nur, indem er sie erwähnt, sondern indem er sie variiert. Dabei springt vor allem die Entsprechung des »hellblitzenden jugendlichen Sterns am Himmel der deutschen Dichtkunst« mit dem weißblitzenden Dramenmanuskript aus der Rocktasche in die Augen, eine Reminiszenz überdies an die Blitz-Metaphern zu Beginn der *Lenz*-Erzählung: des Sonnenscheins, der »sein blitzendes Schwert an den Schneeflächen zog, und den glänzenden und blitzenden Berggipfeln (B 1958, S. 86). Weiterhin kann auch Büchners Brief an die Familie vom 3. August 1834 (B 1958, S. 384) in Betracht gezogen werden, in dem eine nächtliche Reise »unter hellem Sternenhimmel« (noch vor der Flucht) beschrieben wird, während der es am Horizont beständig blitzt. Daß Walser die Briefe Büchners zur Kenntnis genommen hat, zeigt auch die Passage aus *Büchners Flucht* über dessen romantische Vorliebe für Volkslieder. Anzunehmen ist, daß Walser hier nicht nur Rückschlüsse aus den im Werk verwendeten Volksliedeinlagen gezogen hat, sondern daß

ihm auch Büchners Brief an die Braut vom 20. Januar 1837 (B 1958, S. 421) bekannt war, in dem er diese darum bittet, bis Ostern Volkslieder singen zu lernen. Überdies findet die Schilderung des Mondes auf der Reise am Ende der *Lenz*-Erzählung ihre Entsprechung in den beiden Texten Robert Walsers. Bei Büchner heißt es:

> Es wurde finster, je mehr sie sich Straßburg näherten; hoher Vollmond, alle fernen Gegenstände dunkel, nur der Berg neben bildete eine scharfe Linie; die Erde war wie ein goldner Pokal, über den schäumend die Goldwellen des Mondes liefen. Lenz starrte ruhig hinaus [...] So lebte er hin ... (B 1958, S. 111)

Endet Büchners *Lenz* mit »So lebte er hin«, zitiert *Büchners Flucht* am Schluß entsprechend abgewandelt: »So lief er«. Dagegen heißt es mitten in *Ein Dramatiker*: »Er lief, lief und langte [...] in einem Lande an«. Während Robert Walser in *Büchners Flucht* Büchner noch sehr nah an dessen *Lenz* anlehnt, entfernt er ihn in *Ein Dramatiker* soweit von der Vorlage, daß sie nicht mehr kenntlich wäre, kennte man *Büchners Flucht* nicht. Aus dem eng an *Lenz* angelehnten wehmütig pathetischen »So lief er« am offenen Schluß von *Büchners Flucht* wird ein lakonisch alliterierendes »Er lief, lief und langte« im Land der Gasthäuser an – man möchte ergänzen: wie sein Autor bei seinen Spaziergängen. Die Schaffens- und Zukunftspläne sieht der auktoriale Erzähler von *Ein Dramatiker* im Kopf seines Protagonisten wimmeln, so wie der fünfzigjährige Autor Walser die Freiheitsgedanken in seinem früheren Stück *Büchners Flucht* wimmeln sieht.

Die unbestimmte Zeitangabe »In der und der geheimnisvollen Nacht« aus *Büchners Flucht* wird zur zwar ebenso unbestimmten, aber schlichten Temporalbestimmung »eines Nachts« in *Ein Dramatiker*, jedoch dort in der lapidaren Formulierung »nach so und soviel Zeit« gespiegelt.

Ein Schlüssel zu Robert Walsers umfangreicher Produktion von kleinen biographischen Schriftstellerporträts, der bisher in der Forschung übersehen wurde, findet sich in einigen Texten des Nachlasses, die sich mit dem Phänomen der Intertextualität auseinandersetzen, ein halbes Jahrhundert, bevor es Thema in der Literaturwissenschaft wurde. In einem dieser Texte, die in zeitlichem Zusammenhang mit *Ein Dramatiker* entstanden sind, heißt es:

> wobei ich an den Verfasser eines meiner Meinung nach bedeutenden Buches denke, der seit langem etwas wie mein Lieblingsdichter ist und den ich beim Ausbeuten von Erzählungswerken eines Novellisten ertappt habe [...] Abgesehen von nationalen Problemen [...] übermitteln Dichter anderen Dichtern mitunter Eindrücke, weil sie sich gegenseitig

> lesen […] Ein von mir hochgeschätzter Romancier, den ich selber übrigens in gewisser Hinsicht einstmals […] als eine Art Aufmunterung oder Inspiration sozusagen, ohne irgend etwas dafür zu bezahlen, in Gebrauch nahm, entlehnte bei einem Novellisten […] einen ganz bestimmten Satz[20]

Das vermutlich im Juli 1927 entstandene Prosastück *Ich vermag nicht viele Worte zu machen* aus dem Mikrogrammnachlaß Robert Walsers, aus dem ich hier zitiere, reagiert möglicherweise auf einen Beitrag Alfred Döblins im Prager Tagblatt,[21] in dem vom »tantiemefreien Ausbeutungsterritorium« längst verstorbener Dichter, darunter Georg Büchner, die Rede ist. Das Walserstück steht im Kontext einer Reihe von drei Stücken,[22] die sich dem Thema Anleihe bzw. Nachweis der Anleihe aus literarischen Werken anderer widmen. Das erste befaßt sich mit der vermeintlichen Übernahme einer Kellerschen Gestalt bei Ibsen, das zweite, oben zitierte, beschreibt einen Zusammenhang in Rätselform. Die erwähnten Schriftsteller werden nicht namentlich genannt, lassen sich aber aus der ausführlichen Beschreibung ihrer Lebensumstände schließen. Das dritte bringt quasi die Auflösung des zweiten, nämlich die Traditionslinie Puschkin, Stendhal, Flaubert. Diese Auflösung schließt mit dem Absatz:

> Autoren lesen eben einander mitunter äußerst lebhaft, wobei sich Übertragungen […] märchenhafter Art ergeben können. Stendhal war bestrebt, etwas Zeitgemäßeres zu schreiben als Puschkin, während wiederum Flaubert im Sinn gehabt zu haben scheint, zeitgemäßer zu sein wie Stendhal, denn immer sind ja Nachkommen bestrebt, auf Vorfahren fußend, Besseres hervorzubringen, als es denen möglich war, von denen sie gleichsam abstammen.[23]

[20] Robert Walser, Ich vermag nicht viel Worte zu machen, in: Aus dem Bleistiftgebiet, Bd. 4, Mikrogramme aus den Jahren 1926-1927, im Auftr. des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung/Zürich entziffert u. hrsg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang, Frankfurt/M. 1990, S. 232-235, hier S. 232-233.

[21] Alfred Döblin, Deutsches und jüdisches Theater, in: Dietmar Goltschnigg (Hrsg.), Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners, Kronberg/Ts. 1974, S. 241-243. Zuerst in: Prager Tagblatt 46, 1921, Nr. 303. – Seit Mitte der 20er Jahre veröffentlichte Walser selbst im *Prager Tagblatt*, so daß anzunehmen ist, daß er es auch vorher schon zur Kenntnis genommen hat.

[22] 1) [Gottfried Keller], 2) Ich vermag nicht viel Worte zu machen, 3) Zärtlich oder wenigstens freudig stimmt mich die Erwartung, in: Aus dem Bleistiftgebiet, Bd. 4, S. 228-232, S. 232-235, S. 235-237.

[23] Ebd., S. 237.

Ergänzend heißt es, anders als in der Rätselgeschichte, in der sich der Autor bekennt, selbst von anderen profitiert zu haben, wie eine partielle Zurücknahme dieses Bekenntnisses:

> Ich z.B. ahmte mich anläßlich der Niederschrift meiner »Geschwister Tanner« selber insofern nach, als ich »Simon, eine Liebesgeschichte«, die eine flüchtige Phantasie ist, als Vorbild vorkommen ließ.[24]

In *Ein Dramatiker* ist ein Vorgang analog zu dem in diesen Mikrogrammen beschriebenen über die Anleihen bei anderen Schriftstellern zu konstatieren. Robert Walser ahmt in seinem Prosastück *Ein Dramatiker* sich selbst nach, wenn er *Büchners Flucht* als flüchtige Phantasie darin vorkommen läßt. Es besteht die Tendenz, das ursprüngliche Sujet – in diesem Falle Büchners Flucht und sein Rekurrieren auf Lenz – bei diesem Vorgang unkenntlich zu machen. Die Spuren der Übernahme des Fremden werden durch das Eigene verwischt, was darin kulminiert, daß der Name Büchners in *Ein Dramatiker* nicht mehr erwähnt wird.[25]

Aber damit sind nicht alle Facetten des Prosastücks *Ein Dramatiker* beschrieben. Walser nimmt hier nicht nur bezug auf seine ›jugendliche‹ Adaption Büchners und charakterisiert nicht nur sich selbst als Dramatiker, wie Greven in seinem Kommentar nahelegt.[26] Er bedient sich vielmehr auch der Aussagen über Büchner aus Erinnerungen von Zeitgenossen sowie der älteren und zeitgenössischen Forschung und Kritik. Folgende Gegenüberstellung von Textstellen aus *Ein Dramatiker* mit einigen Fremdaussagen mag dies verdeutlichen: So folgt etwa auf die ausgesprochene Wertschätzung der Lenz-Erzählung im Kontrast zur Dramenproduktion eine beiseite gesprochene Erwähnung von *Leonce und Lena* sowohl bei Karl Emil Franzos als auch bei Walser:

[24] Aus dem Bleistiftgebiet, Bd. 4, S. 237.

[25] Dieses Unkenntlichmachen hat Peter Utz im übrigen auch für den Fall Kleist beschrieben, auch wenn hier nicht der Name getilgt wurde. Vgl. Peter Utz, Unkenntlicher Kleist. Facetten des Fremden in den Übersetzungen von Robert Walsers »Kleist in Thun«, in: Ulrich Stadler (Hrsg.), Zwiesprache. Beiträge zur Theorie und Geschichte des Übersetzens, Stuttgart, Weimar 1996, S. 129-142, überarb. u. erw. Fassung in: Peter Utz, Tanz auf den Rändern. Robert Walsers Jetztzeitstil, Frankfurt/M. 1998, S. 192-235; vgl. auch seinen Vortrag auf der Jahrestagung der Robert-Walser-Gesellschaft, Thun 2005 und Sabine Eickenrodt, Kopfstücke. Zur Geschichte und Poetik des literarischen Porträts am Beispiel von Robert Walsers »Kleist in Thun«, in: Kleist-Jahrbuch 2004, S. 123-144, die eine Verwandtschaft mit der Porträtmalerei konstatiert.

[26] SW, Bd. 19, S. 470.

Meines Wissens schrieb er einmal, als er gerade nichts Pompöseres zu tun wußte, eines der seelenvollsten, schönstklingenden Prosastücke, die je im Zustand der Verfeinertheit geschrieben worden sein mögen.

Im Bereiche der Möglichkeit scheint zu liegen, daß er sich gern etwa eine Apfelsine zu Munde führte, denn er scheint sich aus dem Tannenwaldgebiet der gemäßigten und darum vielleicht etwas bläßlichen Temperatur, wo er zu Hause war, nach dem übermütigen, farbigen und gewissermaßen tragischen Süden gesehnt zu haben.«

(*Ein Dramatiker*, S. 262)

Wäre ›Lenz‹ vollendet oder doch mindestens weiter vorgeschritten, wir besäßen da ein Denkmal dieses seltenen Geistes, welches meines Erachtens mindestens an ästhetischem Werthe das Drama weit überträfe. Sonst ist nur noch ein kleines Lustspielchen aus seiner Feder auf uns gekommen: ›Leonce und Lena‹, eine harmlose, anmuthige Spielerei in Tieckscher Manier, die nebenbei – um doch auch im kleinsten die energischen Züge eines Charakterkopfes hervortreten zu lassen – den Monarchismus lustig und unbarmherzig geißelt.«

(Franzos 1875)[27]

Walser allerdings erwähnt *Leonce und Lena* nicht explizit, bringt aber die von Franzos konstatierte Harmlosigkeit zum Ausdruck, indem er das Stück mit der Sehnsucht des in gemäßigtem Klima lebenden Autors nach dem Süden und seiner Vorliebe für Apfelsinen wenn nicht verspottet so doch scheinbar abtut.

Wenn Walser auch Büchners rote Jakobinermütze aus den Schilderungen seines Bruders in eine »Jungburschenmütze« verwandelt, übernimmt er doch die überlieferten Beschreibungen seines äußeren Erscheinungsbildes, nicht zuletzt die Locken:

[…] und wenn ich außerdem anmerke, daß er eine Jungburschenmütze auf dem denkbar genial veranlagten Kopf trug, worin es von Schaffens- und Zukunftsplänen nur so wimmelte, so wird man vielleicht finden, daß ich ihn bis dahin schon ganz treffend porträtiert habe. Daß

Das blaue Aug, sein lockig Haar,
Die kühne Stirn mit dem Apollo-Bogen,
Ein schlanker, großer junger Mann,
Geziert mit roter Jakobiner-Mütze,
Im Polen-Rock, schritt stolz er durch die Straßen

[27] Karl Emil Franzos: Aus: Georg Büchner (Zum Tage der Enthüllung seines Denkmals auf dem Zürichberge (1875), in: Goltschnigg (Hrsg.) 1974, S. 82-91, hier S. 90. Zuerst in: Neue Freie Presse vom 4. Juli 1875, S. 1-4

ihn Locken von der unschuldigsten Sorte schmückten, versteht sich von selbst. (*Ein Dramatiker*, S. 263)

Der Residenz, die Augenweide seiner Freunde!
(Wilhelm Büchner 1875)[28]

Aus Gutzkows »Quecksilberblüten« in der Beurteilung des *Danton* werden bei Walser »Geniespritzer«. Selbst wenn das Stück nicht mehr der Zensur anheimfällt, so ist es doch in Walsers Theaterwelt nicht das Hauptanliegen.

Bereits mit neunzehn Jahren schrieb er übrigens eine historische Tragödie, die indessen für die Welt der Bretter stets so etwas wie ein Dessert blieb, immerhin durch wundervolle Geniespritzer oder Details in die himmelblaue oder rosenrote Literaturluft hinaufragt. (S. 263)

Ich hatte indessen große Mühe mit seinem *Danton*, da solche Dinge, wie Büchner sie hingeworfen, Ausdrücke, die er sich erlaubte, heute nicht gedruckt werden dürfen.
[…]
Die dichterische Flora des Buches bestand aus Feld- und aus Quecksilberblumen. Jene streute seine Phantasie, diese seine übermütige Satire.
(Gutzkows Nachruf 1837)[29]

Auch in der negativ gefärbten Einschätzung des Büchnerschen Humors in Kombination mit der Feststellung, daß er nicht »ganz auf eigenen Beinen« stehe, gibt es deutliche Bezüge auf Kritiken aus den ersten fünfundzwanzig Jahren des 20. Jahrhunderts. Zum Vergleich der entsprechende Passus aus *Ein Dramatiker* mit Ausführungen von Karl Bleibtreu und Arnold Zweig:

> […] denn was den Humor in dieser sicher sehr vornehmen Posse betrifft, so scheint mir Tatsache zu sein, er sei unecht, indem er sich gleichsam vor sich selbst hochachtungsvoll verbeuge, und was die Schönheit des Stückes betrifft, so würde ich sie als fein bezeichnen, immerhin aber beifügen, sie stehe nicht ganz auf eigenen Beinen, es sei ein bißchen viel Anlehnung dabei. Die Jugend ist von diesem Dichter deshalb tief gerührt, weil er jung starb.
>
> Man wolle dieses Moment nicht außer Betracht lassen. Auch ich liebe ihn, obwohl mich sein Witz streckenweise ermüdet. Was ich fehlerhaft an ihm finde, ist, daß er auf mich den Eindruck macht, er sei insofern unvorsichtig gewesen, als er über sein eigenes Lachen hell auflachte.

[28] Mitgeteilt in einem Brief an Karl Emil Franzos vom 23. Dezember 1878 (in: B 1958, S. 567).

[29] Frankfurter Telegraf Juni 1837, in: B 1958, S. 589-595, hier S. 591-592.

Aus der Art seines Humors scheint zur Genüge hervorzugehen, daß ihn sein Eigentümer oder Schöpfer selber für sehr humoristisch hielt. Darf ein Dichter für seine eigene Belustigung dichten? Wenn sein Lebenswerk denjenigen gehört, die das vertreten, was man Mode nennt, so freut mich dies selbstverständlich aufrichtig, und wenn der Gegenstand dieser Zeilen jäh an einer Krankheit verschied, so finde natürlich auch ich diese Art abzutreten hochromantisch. (*Ein Dramatiker*, S. 264)

Der Cynismus selber, Lenz und Grabbe abgelauscht, entbehrt ganz der inneren Nöthigung echter bitterer Leid-Satire, er steht sozusagen kokett vor dem Spiegel, Salon-Cynismus. Das sprunghaft Epigrammatische dieser historischen Genre-Scenen, nach Grabbe copiert, hat nirgends die innere formale Natürlichkeit der Grabbe´schen Lapidarschrift. Aber weil dieser geistig unreife Jüngling die »Kraftgenialität« mit sauberer *Eleganz* austiftelte, deshalb sehen manche darin Genie im Gegensatz zu dem verpönten Grabbe und Lenz, und Büchner fand im allgemeinen Gnade bei den Literaturhistorikern, die seinen frühen Hingang beklagen, als ob hier Wunders was zu erwarten gewesen wäre.

(Karl Bleibtreu 1900)[30]

[…] bis zu etlichen humorhaften und komischen Stellen (»der freie Wille« ist ein charmanter Witz) reicht unsere Zustimmung nicht. Dann setzt Satire und Karikatur ein, und da wir uns bei Büchner befinden, sagen wir: sie reicht nicht tief genug. Klar, daß der ganze Grabbe von einer Szene des Königs und seines Staatsrats leben könnte; klar auch, daß »Leonce und Lena« das Gedächtnis des jungen Dichters bewahrt hätte, auch wenn wir sonst nichts von ihm besäßen, und endlich klar, daß unsere an Lustspielen so arme Bühne und Literatur dieses holde, spielhafte Spiel zu ihren Schätzen zu rechnen hat. Dennoch bleibt zu vermelden, daß eine Stimme, die sonst überall bei Büchner schweigt, »zu billig« flüstert, »Dekoration, Papier, Spaß – nicht Herz, Leben und Lebens Lust und Leid.«

(Arnold Zweig, 1923)[31]

Deutlich wird, daß Walser neben Werk und Briefen Büchners auch verfügbare Informationen über dessen Biographie zur Kenntnis genommen hat

[30] Karl Bleibtreu, Aus: Marlowe, Grabbe und Lenz (1900), in: Goltschnigg (Hrsg.) 1974, S. 121-122, hier S. 121. Zuerst in: Wiener Rundschau 5, 1900, Nr. 24, S. 429-431.

[31] In der Einleitung zu: Georg Büchners Sämtliche poetische Werke nebst einer Auswahl seiner Briefe, hrsg. u. eingel. v. Arnold Zweig, München u. Leipzig 1923. Wiederabgedr. in: Burghard Dedner (Hrsg.), Der widerständige Klassiker. Einleitungen zu Büchner vom Nachmärz bis zur Weimarer Republik, Frankfurt/M. 1990 (Büchner-Studien, Bd. 5), S. 375-411, hier S. 398.

und daß er nicht nur vom Hörensagen über Positionen aus Forschung und Kritik informiert ist. Diese baut er wie eine eigene Meinung in sein Prosastück ein und übernimmt zudem deren Gestus und teilweise abwertende Haltung, besonders in der Beurteilung der Büchnerschen Komik. Daß »die Schönheit« der Posse »nicht auf eigenen Beinen« steht, hat schon Paul Landau in der Einleitung seiner 1909 erschienenen Büchner-Ausgabe nachgewiesen, indem er – ohne Büchners Leistung abzuwerten – den Einflüssen von Brentanos *Ponce de Leon* nachgeht.[32] Zu vermuten ist auch, daß Walser die von Bleibtreu zu Anfang des Jahrhunderts hervorgerufene Kontroverse, an der sich Landsberg und Franzos[33] beteiligten, nicht unbekannt war. Ging es doch darum, ob man einem Schriftsteller vorwerfen könne, daß er bei seinen Vorfahren geplündert habe, zumal wenn man – wie im Falle Bleibtreus – selber nicht frei von solchen Übernahmen ist. Walsers Prosastück jedenfalls bekommt durch die Anleihen bei kritischen Rezensenten den Charakter eines Verrisses, der – genau wie im Falle Bleibtreus – die Büchner-Verteidiger auf den Plan rief. Darüber hinaus entsteht hier aber – ähnlich wie es Peter Utz für Walsers Kleistgestalt beschreibt – eine »irisierende Mehrfachfigur«,[34] in der sich zeitgenössische Büchner-Rezeption, sein literarisches Werk und seine Biographie überlagern. Im Gegensatz zu den Kleist-Porträts kommt aber noch der obenbeschriebene Selbstbezug in Form einer Doppelspiegelung Büchners hinzu.

Bekannt ist seit der Veröffentlichung von Grevens bereits erwähntem Kommentar zu *Ein Dramatiker*, daß Walsers Büchner- ›Kritik‹ allerdings ganz naiv durchaus als eine solche ernstgenommen wurde.[35] Ich zitiere die bei Greven nur auszugsweise abgedruckte *Antwort an Robert Walser* von Friedrich Heymann, einem Redakteur der *Frankfurter Zeitung*, im vollen Wortlaut. Heymann greift zunächst die Walserschen Urteilssätze auf, um sie fragend zu widerlegen:

[32] Paul Landau, Georg Büchners Leben und Werke, in: Georg Büchners Gesammelte Schriften. In zwei Bänden, hrsg. v. Paul Landau, Berlin 1909. Wiederabgedr. in: Dedner (Hrsg.) 1990, S. 235-351, hier S. 319-336 (zu *Leonce und Lena*). In diesem Zusammenhang weist Landau auch darauf hin, daß Büchners *Leonce und Lena* mit Brentanos Lustspiel gemeinsam habe, »für ein Preisausschreiben verfaßt und von den Richtern refüsiert zu sein.« Brentano sei »direkt sein Vorbild, wie das Preisausschreiben von 1801 das Vorbild für das Preisausschreiben von 1936 war« (S. 320). Die Büchner-Ausgabe Landaus erschien bei Paul Cassirer, einem guten Bekannten und Förderer Karl und Robert Walsers.

[33] Vgl. Bleibtreu 1900, Hans Landsberg, Der Fall Büchner (1901), Karl Emil Franzos, Aus: Über Georg Büchner (1901), in: Goltschnigg (Hrsg.) 1974, S. 121-131.

[34] Vgl. Utz 1996 und Utz 1998, hier S. 195.

[35] Auch Goltschnigg behandelt Walsers *Ein Dramatiker* in seinen Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte nicht unter den literarischen Adaptionen, sondern unter den Kritiken; vgl. Goltschnigg (Hrsg.) 1974, S. 29.

> Ein Dramatiker? Und zwar ein kränklicher, höchst unlustiger, über und über gefühlvoller, zu vielerlei ganz unpassenden Lyrismen neigender, der nicht im geringsten Theatraliker ist? Es mag angenehm sein, mit solchem Urteil gegen den Strom einer fest zu einheitlichem Empfinden gelangten literarischen Meinung zu schwimmen. Aber bis zur Quelle des Stroms muß man gelangen, will man überzeugen können.
>
> Doch vielleicht, angelangt an der Quelle, überzeugt man sich selbst, bekehrt sich doch wieder zu einer Auffassung, die eben noch zu allgemein verbreitet schien, um richtig zu sein? Zu der Auffassung nämlich, daß jenes Lustspiel (das aber doch wohl auch kein Ernstlicher besonders lustig gefunden haben kann) gar nicht so unbändig lustig gemeint ist. Daß es mindestens so sehr wie ein heiteres Menuett des Wolfgang Amadeus Mozart traurig, sehr traurig ist – wenn man der Trauer darin die Ohren offenhält. Daß es überhaupt ein heiter-trauriges Märchen mit einem erlösenden Märchenschluß ist, ein sehr musikalisches Märchen, das man deshalb, um seine Musik zu hören, ja nicht mit fremder versehen, sondern von Hellhörigen und Hellstimmigen sprechen lassen soll. – Sonst kommt etwas Fremdes heraus, und nicht das Lustspiel ›*Leonce und Lena*‹.

Heymann unterstellt Walser, daß er die Aufführung der *Leonce und Lena*-Vertonung im Gastspiel der Züricher Hochschulen am 14. Dezember 1926 am Operettentheater in Bern besucht habe. Er bemerkt nicht, daß Walser sich möglicherweise gar nicht auf diese Aufführung bezieht und fährt fort:

> Und die historische Tragödie? Auf der Welt der Bretter sei sie stets etwas wie ein Dessert geblieben? Mich würde die Gewohnheit erschrecken, nach Käse, Kognak und Mokka noch einmal eine große, kräftige rote Scheibe englischen Roastbeefs sich auf den Teller zu legen.

Heymann realisiert hier nicht, daß Walser vermutlich auf den Büchner-Abend des Berliner Lessing-Theaters am 17. Dezember 1913 anspielt, an dem im Anschluß an *Leonce und Lena*, quasi als Dessert allerdings der *Woyzeck* gegeben wurde. Die Bühnenbilder hatte im übrigen Walsers Bruder Karl geschaffen. Die Rezension, in der Herbert Ihering diese im Gegensatz zur schauspielerischen Leistung lobend erwähnt[36], dürfte Robert

[36] Herbert Ihering, Büchner-Abend: Leonce und Lena und Woyzeck insz. von Victor Barnowsky am Berliner Lessingtheater 17. Dezember 1913, in: Goltschnigg (Hrsg.) 1974, S. 224-226, hier S. 225-226. Zuerst in: Schaubühne 9, 1913, S. 1279f. In dieser Rezension heißt es: »Das Lessingtheater, das daran ist, sich ein ausgezeichnetes Repertoire aufzubauen, hatte sich die Dekorationen von [Karl] Walser entwerfen lassen. So entstand, wenigstens für

Walser bekannt gewesen sein. Weil Heymann übersieht, daß Walser sich weder allein auf den Dramendichter selbst, noch auf die aktuelle musikalische Darbietung, sondern auf eine weiter zurückliegende Aufführung und deren Kritik bezieht, kann er ernsthaft fortfahren:

> Aber ernstlich, bleibt diese Tragödie, geschrieben drei Jahrzehnte nach dem Ende der Revolution, aus dem fast physisch spürbaren Bewußtsein ihrer noch nicht gestorbenen Atmosphäre, – aber mit dem überlegenen Abstand des wirklichen Historikers, mit einer formalen Sicherheit und Schönheit der Sprache und Vision, die verblüfft – aber mit der unbarmherzig klaren Teleologie und mit der sehr heißen Leidenschaft eines kompromißlosen Revolutionärs bleibt diese Verdichtung des letzten und einzigen vulkanischen Erlebnisses seiner Zeit an dramatischer und theatralischer Kraft (gibt es übrigens hier wirklich solche Divergenzen?) – bleibt sie hinter irgend etwas zurück, was vorher, nachher, gar nicht zu reden von unserer Gegenwart, als dramatische Erfassung der lebendigen sozialen Dynamik fürs Theater geschrieben worden ist? Etwa hinter dem Werk eines unserer ansehnlichsten Zeitgenossen, das beinahe auch den Namen trägt: ›*Dantons Tod*‹?
>
> Aber konnte der Verteidiger jener These das letzte vergessen, das der Quelle entströmte, ehe sie – ihm Gelegenheit des Spottes – früh versiegte? Ragt auch das Fragment, daran erst die wenigen wirklich starken Dramen Gerhart Hauptmanns wieder anknüpfen konnten, das furchtbare ›*Woyzek*‹-Fragment, nur in himmelblaue und rosenrote Literaturluft? Also vielleicht doch auch ein großer Theatraliker?
>
> Ichthyologe war er auch, gewiß. Und war das Blut in seinen Adern darum Fischblut? Dann müßte ein anderer den ›*Hessischen Landboten*‹ geschrieben haben, den wilderen Vorläufer des Kommunistischen Manifestes, die großartigste, dichterisch schönste agitatorisch wirksamste Hetzrede, die je eine Behörde erschreckt hat.
>
> Zu vornehm, sensibel, nervös, philosophisch, um die Bühne beherrschen zu können? Nein, wir wissen, daß diese Kraft, nehmt alles nur in allem, sich auswirkt, lebendig auch auf der Bühne, sind darum wenig gerührt über den frühen Tod. Wir wissen, daß der Strom nicht versandet

die Naturszenen, eine sinnlich heitere, kokett schwermütige Welt, in die die Gestalten mit ironischer Phantasie hineingesetzt waren. Entzückende malerische Einfälle sahen die Menschen als Staffage, als Figurinen, als Kostümwitze. So überhörte man, daß die Schauspieler aus sich heraus wenig Humor aufbrachten. Es fehlt Barnowsky der große männliche Komiker, der ein Gegenspieler für Ilka Grüning wäre. Sie gab eine schwärmende Gouvernante mit einer Kunst, an der man ebenso die Verwegenheit der Maske wie den Takt der Gestaltung bewundern müßte.«

> ist, gegen den zu schwimmen angenehm sein mag, auch wenn es nicht überzeugt hat.[37]

Diese empörte Replik, die in die gegen Ende der zwanziger Jahre aufkommende Tendenz der Literaturkritik, den *revolutionären* Büchner zu würdigen, einzuordnen ist, versucht, eine unkritisch verehrende, fast hagiographische Position gegenüber Büchner zu befestigen.

In seiner Erwiderung auf Heymann[38] rechtfertigt Walser sein Vorgehen, indem er suggeriert, die erwähnte Aufführung – unerachtet der Tatsache, daß er sein Prosastück mit einem – es steht zu vermuten: erfundenen – Pausengespräch über die mangelnde Komik des Stücks enden läßt – gar nicht gesehen zu haben, sondern lediglich ihre Ankündigung:

> Ich erblickte an der Litfaßsäule eine Ankündigung, daß Büchners ›Leonce und Lena‹ aufgeführt würde, und da überkam mich mit einmal die Lust, über Büchner etwas zu sagen, aber diese Essaylust verwandelte sich, indem ich an die Arbeit schritt, in eine Gedichtherstellungslust, indem ich nämlich in der Tat den ›Dramatiker‹ mit Ihrer geschätzten Erlaubnis für ein Gedicht in Prosa halte […] Weil ich nicht einen Essay über Büchner hergestellt haben wollte, erlaubte ich mir ja, die Namenserwähnung sorgsam zu streichen.(S. 468)

Darüber hinaus enthält sie auch eine Anleitung zum Verständnis seiner Vorgehensweise in zweifacher Hinsicht. Zum einen gibt Walser einen Hinweis darauf, daß ihm seine ›Vor-bilder‹ lediglich Modelle seien (ob dieser Selbsteinschätzung zuzustimmen ist, muß dahingestellt bleiben), um Eigenes zu schaffen oder überhaupt schaffen zu können, da man ohne sie schlichtweg haltlos sei:

> und der vortreffliche Büchner wurde mir ganz einfach nur eine Art Modell, nur Halt, eine Imagination, woran ich mich vorübergehend festhielt. (S. 468)

Er habe im übrigen ja auch nicht Büchners Namen erwähnt. Also könne man ihm nicht unterstellen, daß es überhaupt Büchner sei, den er hier bespreche. Angenommen, Büchner sei »nur eine Art Modell« für Walser selbst, hieße das natürlich auch, daß die Kritik an Büchners Komik und plagiatorischer Vorgehensweise getrost ebenso an derjenigen Walsers geübt werden könnte.

[37] Friedrich Heymann, in: Frankfurter Zeitung vom 6. April 1927, Nr. 257.
[38] SW, Bd. 19, S. 468-469 (im folgenden Seitenzahlen im fortlaufenden Text).

Überdies aber, und das ist Walsers zweites Argument im Rahmen seiner Rechtfertigung, sei seine Prosa keine ernstzunehmende Literaturkritik, die gegebenenfalls ganz anders aussehen müßte, sondern lediglich ein Mosaik:

> […] denn Sie, sehr verehrter Herr, zweifeln doch wohl keine Minute lang daran, daß, wenn ich seriös, sachgemäß, analysierend über Büchner hätte schreiben wollen, was nicht meine Intention war, der Versuch einen ganz andern Anblick erhalten hätte, er dann nicht mit dem Charakter einer Teppichweberei, eines Spieles mit Worten, von etwas Mosaikartigem an Ihre werte Adresse adressiert worden wäre.(S. 469)

Bisher wurde in der Forschung immer nur auf den Modellcharakter hingewiesen, auf die »zumindest partielle Selbstidentifikation mit dem ›Modell‹, die in diesen Text wie in die meisten seiner Dichterbildnisse einging.« So Greven in seinem abschließenden Kommentar zu der Auseinandersetzung in der *Frankfurter Zeitung*.[39] Man hat sich in diesem Zusammenhang auf die einseitige Selbstaussage Walsers beschränkt, die lautet: »Dieser Dichter bildet für mich mehr eine ›Figur‹ als eine genaue Kenntnis seines Schaffens und dessen Wirkung« (S. 469). Gefolgert wurde, daß Walser die Werke seiner Protagonisten gar nicht genau gekannt habe oder daß das, was er darüber zu äußern habe, nichts als Allgemeinplätze über deren Dichtung und Biographie sei, die nur verwendet würden, um letztlich sich selbst darzustellen.[40] Dem Hinweis auf die Teppichweberei, auf das Patchwork oder Mosaik, den Walser selbst hier gibt, ist bisher keine Beachtung geschenkt worden.

Die oben ausgeführte Zitatgegenüberstellung zeigt aber zum einen, daß Robert Walser sich sehr wohl mit dem Werk und sogar der Wirkungsgeschichte der von ihm modellhaft behandelten Dichter und Dichterinnen[41] auseinandergesetzt hat und daß er sie sogar provokativ nachstellt. Zum anderen wird deutlich, wie er bei seiner »Teppichweberei« vorgeht. Walser kompiliert in *Ein Dramatiker* Erinnerungen von Zeitgenossen sowie Meinungen aus Forschung und Rezensionen zu einer ›Kritik‹, die sich den Gestus einer Rezension aneignet und gleichzeitig diese persifliert. Er schwimmt sehr wohl mit dem Strom, aber mit einem, der mittlerweile durch einen anderen mainstream eingeholt wird. Ist das Produkt dann noch Kritik zu nennen oder führt es nicht vielmehr vor, wie Kritik funktio-

[39] SW, Bd 19, S. 469-470.

[40] Vgl. Greven 1990, S. 26.

[41] Vgl. Regina Nörtemann, Nikolaus Scholvin, Literat und Romanschriftstellerin. Robert Walser als biographischer Porträtist, in: Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 6, 2001, Biographisches Erzählen, hrsg. v. Irmela von der Lühe u. Anita Runge, S. 31-42.

niert? Zeigt es nicht, wie Kanonisierungsvorgänge etwa durch die Wiedergabe früherer Kritik ironisiert werden können?

Daß sich Walser seines Spiels mit mehrfachen Böden durchaus bewußt gewesen ist, zeigt auch das in zeitlichem Zusammenhang mit der Auseinandersetzung um *Ein Dramatiker* entstandene Prosastück *Die Glosse*[42] (erschienen im April 1928 in der *Prager Presse*), auf das Anne Gabrisch lapidar in ihrem Kommentar zu *Ein Dramatiker* hingewiesen hat.[43] Dort heißt es:

> Wer etwas zu sagen habe, schreibe mit Freuden, mit ersten und letzten Kräften hin und wieder eine Glosse […] Bürgerliche und sonstige Leser lesen zwar herzlich gern Glossen, […] wird doch immer wieder von Zeitschriftredaktoren, von Führern in die Kulturheiligtümer hinein die höfliche Anfrage an den kolossal bekannten, anerkannten Glossenschmied gerichtet, ob er nicht für einige Franken witzig sein möchte, wozu der Schreiner oder Schlosser meist freudig ja sagt. Nunmehr […] bemächtigt sich meiner der Einfall innerhalb meines Gesamtgedankenlebens, ein Essay sei beispielsweise kaum irgend etwas anderes als eine erweiterte, vergrößerte, verfeinerte Glosse […]. Mit welcher Art von Sprachlichkeit soll ich aber zu mir selber sprechen, wenn ich daran denke, daß die Glossen in ebenso entschiedenem Maß geliebt wie ihr Schreiber bald mit Erbittertheit gehaßt, bald mit der blühendsten Geringschätzung gleichsam bekränzt wird? […] Somit bin ich froh, eine Glosse über das Schicksal und den Wert der Glosse in Angriff genommen zu haben, und als Feldherr der Buchstaben, die ich befehlige, und die meine treuen Truppen sind, glaube ich einen, wenn auch nicht großen, so doch echten Glossensieg zu erringen, indem mich nämlich jetzt die Engel der Prosapoesie umsingen. Ich erkläre mit einem Gesicht, das vom Gefecht, das vorliegende Zeilen darstellen, noch etwas gerötet ist, daß die Glosse, obwohl sie, streng genommen und vom bepolsterten Stuhl der schriftstellerischen Sittlichkeit aus angeschaut, eine Verdorbenheit repräsentiert, klein von Gestalt, wie sie ist, indem man sie um ihres geringen Umfangs willen bequem placieren kann, nach überall hin wirkt […]

›Die Glosse‹, die Walser hier geschmiedet hat, weist wiederum auf das Anstößige des Handwerklichen hin, das man über die Schlosser- und Schmiederei getrost um die Teppichweberei ergänzen darf, zumal sie direkt auf die Auseinandersetzung um *Ein Dramatiker* anspielt. Das Handwerkliche ist

[42] SW, Bd. 19, S. 287-289.

[43] In: Robert Walser, Prosastücke II, hrsg., mit e. Nachw. u. Anm. vers. v. Anne Gabrisch, Berlin 1978 (Lizenzausgabe des Verlages Volk und Welt), S. 466.

das Mosaikartige, das Umsungenwerden von den Engeln der Prosapoesie ist das, was Walser in seiner Antwort auf die Replik auf *Ein Dramatiker* als den Umgang mit dem Modell, das Halt gibt, beschreibt.

Daß zu diesem Modell nicht nur Büchner selbst, sondern auch die Wirkungsgeschichte und die eigene frühere Adaption des Werks, der Biographie und der Wirkungsgeschichte gehört, zeigt, wie tiefgründig dieser »Teppich« gewebt ist.

Aber selbst *Büchners Flucht*, das Prosastück, das in engem zeitlichen Zusammenhang mit der Bühnenbildnerei von Walsers Bruder Karl für die Barnowskysche Inszenierung am Berliner Lessing-Theater entstanden ist, und auf das in *Ein Dramatiker* bezug genommen wird, ist nicht einfach nur eine naiv-jungmännerhafte Adaption des Büchner-Biographie-Stoffes. Auch *Büchners Flucht* ist – wie oben bereits gezeigt – nach dem *Lenz*-Schema gearbeitet. Darüber hinaus aber wird ein Autor geschildert, dessen Schilderung eines anderen Lebens zum Vorbild für das zu beschreibende genommen wird. Dieser Vorgang wiederum wird in *Ein Dramatiker* gespiegelt.

Doch auch schon *Büchners Flucht* reflektiert die zeitgenössische Forschung. Naheliegend ist, daß der Satz »Sturm und Drang fluteten, einem breiten königlichen Strom ähnlich, durch seine Seele« (S. 106) sich etwa auf Paul Landaus 1909 im Rahmen seiner Büchner-Ausgabe erschienenen Einleitung bezieht, in der es zum Thema unter anderem heißt:

> Eine Besonderheit der Büchnerschen Technik, für die man auch im ›Sturm und Drang‹ die beste Parallele findet, ist die sehr enge Anlehnung einzelner Szenen an ihre Quellen.[44]

Walser vermerkt augenzwinkernd in *Büchners Flucht* den Rekurs Büchners auf den Sturm und Drang und reflektiert seinen Umgang mit den Quellen, indem er ein ähnlich eng an Quellen orientiertes Verfahren anwendet, wie es Landau für Büchner in der Anlehnung an den Sturm und Drang beschreibt. Damit wäre der junge Walser in die Nähe der Stürmer und Dränger gerückt. Die Erwähnung der Büchner verehrenden Jünglinge in *Ein Dramatiker* nimmt bezug auf genau diese gedoppelte Anlehnung.

Büchners Flucht wetteifert darüber hinaus mit der biographischen Porträtproduktion, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts en vogue war. Beim Vergleich des Walserschen Textes etwa mit dem gleichnamigen von Herbert Eulenberg[45] zeigt sich, daß Walser die Problematik einer betulich ein-

[44] Landau 1909, in: Dedner (Hrsg.) 1990, S. 286.

[45] Herbert Eulenberg, Büchners Flucht, in: ders., Letzte Bilder, Berlin 1915, S. 259-268 (im folgenden Seitenangaben im fortlaufenden Text). Wann und wo dieses Porträt zuerst ge-

fühlsamen Methode vorführt und durch minimale stilistische Tricks ironisch bricht. Der Schluß von Eulenbergs etwa fünf bis sechs mal so langem Text, der uns mit Büchner in einem Gasthaus[46] einen Tag seiner Flucht rekapitulieren läßt und dabei immer wieder Bruchstücke aus dem Werk in inneren Monolog, erlebte Rede und direkte Rede einflicht, endet mit dem Passus:

> Er legte sich ins Bett und bläst [sic!] die Kerze aus: Gute Nacht, Deutschland! Ich kann nicht mehr für dich beten. Aber wenn ich es noch könnte, weißt du, um was ich für dich bitten würde: Um eine neue Religion! (S. 268)

Bei Walser heißt es nun nicht »Er« wie bei Eulenberg, das einem versteckten »Ich« näher ist, sondern »Büchner«:

> Büchner hätte sich vor lauter wilder süßer Flüchtlingslust auf die Knie an die Erde werfen und zu Gott beten mögen, doch er tat das in seinen Gedanken ab, und so schnell er laufen konnte, lief er vorwärts, hinter sich das gelebte Gewaltige und vor sich das unbekannte, noch unerlebte Gewaltige, das ihm zu erleben bevorstand. So lief er, und Wind wehte ihm in das schöne Gesicht. (S. 107)

Auch bei Walser gibt es den Bezug auf das Werk, allerdings nicht, indem es direkt zitiert wird, sondern indem der Duktus der Rede dem Duktus eines Büchnerschen Werks angenähert wird. So wie bei Büchner die Rede von »Lenz« ist, trägt an dieser Stelle der Nachname »Büchner« die Er-Erzählung.

Das Lenz´sche Scheitern allerdings wird hier in einen Triumph Büchners umgewandelt.[47] Für Walser ist Büchner nur potentiell ein Gefährdeter. Die Auseinandersetzung mit der Biographie Büchners, der sein Außenseitertum lebte, aber dennoch den Versuch unternahm, sich zu arrangieren, ermöglicht Walser die *Um*schreibung einer Pathographie wie die Lenzens im Hinblick auf Heilung und Befreiung. Ob die Verarbeitung des Schick-

druckt erschien, konnte bisher nicht eruiert werden, zumal die umfangreiche Bibliographie von Ernst Metelmann (in: Die schöne Literatur 28, September 1927, H. 8, S. 390-406) nur die Einzelveröffentlichungen verzeichnet, die später nicht in Sammelbände (wie z.B. *Schattenrisse* oder *Letzte Bilder*) aufgenommen wurden. Anzunehmen ist, daß Walser Eulenbergs Porträt bei Abfassung seines gleichnamigen Prosastücks kannte, zumal Eulenberg ebenso wie Walser von Bruno Cassirer verlegt wurde.

[46] Möglicherweise nimmt hierauf *Ein Dramatiker* bezug, wenn vom »Vorhandensein zahlreicher naturumdufteter Gasthäuser in des Wortes bestem Sinne« (S. 262) die Rede ist.

[47] Es läßt sich hier eine ähnliche Tendenz wie im eingangs erwähnten Prosastück *Das Gebirge* (I) konstatieren.

sals seines ältesten Bruders Ernst, der zu der Zeit bereits in der Heilanstalt Waldau lebte, oder das Wissen um eigene Gefährdungen dabei eine Rolle spielten, sei dahin gestellt.

Die Distanz jedenfalls, die der Erzähler in Walsers Porträt im Gegensatz zu dem Eulenbergs aufbaut, der dem Dichter nachgerade auf die Schulter klopft, ist eine Distanz im Sinne einer romantischen Ironisierung: Walser, der sich in Büchner spiegelt, spiegelt Büchner in seiner *Lenz*-Erzählung.

In *Ein Dramatiker* wird diese Ironisierung durch die Wiederaufnahme der obenbeschriebenen Doppelspiegelung potenziert und um die indirekte Kritik an der Vereinnahmung durch literarische Kritik erweitert.

Insgesamt zeigt sich, daß Walser den Büchner-Stoff nicht nur als Modell heranzieht, sondern daß seine Methode die einer Collage- oder Mosaiktechnik ist, eine tiefgründige »Teppichweberei«, wie sie Walser in seiner Replik auf die empörte Antwort eines Zeitungsredakteurs nennt. Diese ermöglicht es ihm, Kritik zu üben, die nicht auf den Gegenstand zielt, sondern die den allgemein gebräuchlichen Umgang mit dem Gegenstand vorführt, wobei er sich selbst und seine eigene Vorgehensweise nicht ausnimmt, sondern ironisch bricht. Darüber hinaus aber gelingt es ihm, seine eigene poetische Produktion als die eines Spiels mit verschiedenen vorgefundenen Materialien, mit verschiedenen Ebenen der literarischen Tradition, in der er sich verortet und die er zu überwinden versucht, als Vorgang der Verwandlung transparent zu halten. Seine Schriftstellerporträts lassen sich somit als eine implizite Poetologie des reflektierten und reflektierenden Anverwandlungskünstlers lesen.

CARSTEN DUTT

»HERRN OELZE«

Gottfried Benns Abschiedszeilen an seinen Freund

Gottfried Benn erlag einem Krebsleiden, dessen Metastasen die Wirbelsäule befallen hatten. Die Krankheit, Ursache wochenlang unausgesetzt quälender Schmerzen, wurde erst wenige Tage vor seinem Tod in der Orthopädischen Universitätsklinik Berlin-Dahlem diagnostiziert. Am 4. Juli 1956 war Benn dort eingeliefert worden. Am Morgen des 7. Juli starb er.[1]

Seit Anfang des Jahres schon hatte der Gesundheitszustand des Dichters Anlaß zu Besorgnis gegeben. Darmblutungen erzwangen im Januar einen dreiwöchigen Klinikaufenthalt. Aus den wenigen, zumeist nur sehr kurzen Briefen, die Benn danach – »wieder im Lande, ausgestreckt im Hinterzimmer« seiner Schöneberger Wohnung – an seinen Freund Friedrich Wilhelm Oelze in Bremen schrieb, sprechen Schwermut und Ermattung.[2] Zwar ist von ›Weitermachen‹ die Rede, aber die Mitteilung dieses Entschlusses – wenn man den entsprechenden Satz denn überhaupt so klassifizieren darf –, fällt merkwürdig gebrochen aus, in unpersönlichen, abgenutzt redensartlichen Wendungen von Resignation kündend: »Nun muß man also wieder weiter, hilft nichts, weiter sehn u machen« (S. 259). In anderen Mitteilungen mischt Benn Melancholie und Ironie, Scherz und Klage über seinen Zustand. Unter dem Eindruck der Gedenkfeiern zu Heinrich Heines 100. Todestag schließt ein Brief vom 20. Februar mit »Grüße[n] aus meiner Matratzengruft« (ebd.). Und eine Woche später geht der Dank für »sehr schöne Tulpen«, die Oelze dem Rekonvaleszenten hatte überbringen lassen, in eine bestürzend makabre Anspielung auf das über, was allen guten Wünschen und apotropäischen Gaben zum Trotz in der Krankheit sich angekündigte: »Nun ist es aber genug mit Blumen, wir könnten ein ganzes Grab mit schmücken – soviele haben Sie uns geschickt.« (ebd.)

[1] Über den Verlauf der letzten Krankheit Benns berichtet seine Tochter Nele Poul Soerensen in ihren Erinnerungen: Mein Vater Gottfried Benn, 2. Aufl., Wiesbaden 1984, S. 136-144.

[2] Gottfried Benn, Briefe an F. W. Oelze 1950-1956, Wiesbaden 1980. – Die Seitenangaben im laufenden Text beziehen sich durchweg auf diese Ausgabe. Das vorige Zitat: S. 258.

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-019

Wohl im Rahmen klinischer Nachsorgemaßnahmen unterzog sich Benn am 14. März 1956 einer Röntgenuntersuchung. Noch am selben Tag teilt er Oelze »ein sehr, sehr angenehmes Resultat« mit, »nichts Malignes« nämlich, »zwar verworrene irreparierbare Verhältnisse am Duodenum, aber keine Notwendigkeit zu operieren« (S. 260). In den folgenden Wochen erfährt Oelze dann vor allem von den Vorbereitungen zu Benns 70. Geburtstag am 2. Mai. Die »Preludien dieses Tages […] (Radio, Fernseh, Büsten, Zeitungen)« machen sich in lästiger Weise bemerkbar und lassen Reisepläne, Fluchtpläne – »nach Meran oder Gardone« – aufkommen (S. 261). Bis auf ein »infam« juckendes »Ekzem am Hals u den Unterarmen« (ebd.) ist von körperlichem Übelbefinden nicht weiter die Rede. Bald nach dem Festtag, an dem auch Oelze und seine Frau in Berlin anwesend sind, stellen sich jedoch massive Beschwerden ein: Schmerzen in Rücken und Schulter, die Benn auch mit sehr starken Tabletten nicht wirksam zu bekämpfen vermag. Die konsultierten Ärzte stufen die Erscheinung als eine besonders schwere Form von Rheumatismus ein; sie raten zu Massagen, schließlich zu einem Kuraufenthalt.

Der Erkrankte scheint an die falschen Auskünfte seiner Kollegen geglaubt zu haben. Jedenfalls signalisiert Benn dem vertrauten Briefpartner keinerlei Zweifel an ihrer Richtigkeit. Er schickt sich sogar mehrfach in die Tortur der Anwendungen durch den empfohlenen Masseur: »Sowas Brutales war mir neu. Der zerreißt einem den Rücken, geht wie ein Trecker über den Rücken, stößt u hämmert auf Wirbel u Knochen, sogenannte ›Bindegewebsmassage‹, ich würde es ja aushalten, aber leider nützt es bis jetzt (4 Massagen) nichts. Kann nicht mehr sitzen, kann nicht mehr schreiben. Reise Anfang Juni mit meiner Frau nach *Schlangenbad*, nennt sich *Rheuma*bad, wolln sehen« (S. 265). Wenige Tage später muß Benn die Behandlung abbrechen: »Weiteres unmöglich« (S. 266). An der Reise ins Rheumabad hält er fest. »Ich *kann* nicht reisen, aber ich *muß*«, schreibt er am 28.5.: »Hier werde ich süchtig, nehme Palamidon, so jetzt, daher kann ich Ihnen schreiben, stopfe mich zur Reise am 4 VI mit Drogen voll, u wenn ich in Schlangenbad die Schmerzen nicht loswerde, haue ich ab.« Gegen Schluß dieses Briefes steht der Satz: »Kämpfe um mein Leben, bin ganz desolat« (ebd.).

Wegen des schon sehr schlechten Zustands des Patienten war in Schlangenbad an balneologische Maßnahmen nicht mehr zu denken. In einem Brief, den Benn seiner Frau Ilse vom dortigen Krankenbett aus diktierte – ein Besuchsangebot Oelzes war abzulehnen –, heißt es über den Aufenthalt: »Ich bekomme jeden Tag eine Injektion, die aber völlig gar nichts nützen. Dazu nehme ich Tabletten, von denen ein Gläschen 38,- Dm. kostet. (Cortison.) Das alles aber ist, wie gesagt, für die Katz. Ich warte noch eine

Woche, dann werfe ich mich vor einen der großen Reiseomnibusse und dann wird die Neuritis sich ja beruhigen. Den rechten Arm kann ich kaum noch bewegen« (S. 266f.). Das war am 15. Juni.

Am folgenden Tag sendet Benn eine doch nochmals eigenhändig beschriebene Ansichtskarte nach Bremen. In der Ausgabe der Oelze-Briefe, die Harald Steinhagen und Jürgen Schröder Ende der siebziger Jahre besorgt haben, liest man den Text dieser Karte unter der abschließenden Nummer 749 so:

> Herrn Oelze
> Jene Stunde. . wird keine Schrecken haben, seien Sie beruhigt, wir werden nicht fallen wir werden steigen –
> Ihr B. (S. 267)

Daß der Adressat dies als letzte Mitteilung aufzufassen hatte, ist im Lichte der Äußerungsumstände unzweifelhaft. Benn verläßt die Rolle des in widrigster Lage kämpfenden, auf Hilfe hoffenden Patienten. Er gibt Oelze zu verstehen, daß er sterben werde, und nimmt Abschied von seinem Freund. In dem nicht nach konventioneller Briefanrede, sondern unter einer Art Widmungsüberschrift stehenden Text geschieht dies freilich nicht – man ist versucht zu interpretieren: nicht *mehr* – ausdrücklich. Im Wortlaut übergangen, ist die Verabschiedung in die Distanz pragmatisch implizierten und offenbar überdies nebensächlichen Sinns gerückt, – nebensächlich angesichts einer Botschaft, deren metaphysische Zuversicht über das physische Übel des Sterbens und seine individuelle Zufälligkeit triumphiert.

Am Anfang steht eine ausschließende Versicherung: »Jene Stunde. .« – zu verstehen ist fraglos: die Todesstunde – »wird keine Schrecken haben«. Das gemeinhin Befürchtete wird benannt und noch vorab durch Negation gebannt; es ist nicht zu befürchten: *keine* Schrecken. In Form einer Aufforderung kommt nach dieser ersten Aussage die erwünschte Wirkung der Sätze, ihr konsolatorischer Sinn zur Sprache: »seien Sie beruhigt«. Unmittelbar danach erscheint ein neues Subjekt, das Personalpronomen in der 1. Person Plural: »wir«. Die prophetische Rede über »jene Stunde« steigert sich zur prophetischen Rede über ›uns‹, die Sterblichen und ihr Geschick. Sind dabei nur der Autor und sein Adressat, nur Benn und Oelze gemeint, oder nicht vielmehr – dem sentenziösen Gestus des Textes entsprechend – in weitester Allgemeinheit wir alle, alle Menschen? So oder so: Im Gebrauch des »wir« wird Zusammensein, Gemeinschaft, wird eine ideale Gleichzeitigkeit suggeriert, als wäre nicht jener Riß zwischen den Sterbenden und denen, die trauernd am Leben bleiben. »[W]ir werden nicht fallen« – wiederum verfährt die Aussage negatorisch; sie verweist insofern auf die erste Versicherung zurück, die sie bekräftigt und amplifiziert. Das

Verb »fallen« hält dabei buchstäbliche und metaphorische Verstehensmöglichkeiten zugleich bereit: Körperliches Zu-Boden-Gehen einerseits, Sturz und Verdammnis der Seelen andererseits werden in weiträumiger, biblische ebenso wie antik-mythologische Sinnschichten umspannender Assoziierbarkeit ineinandergeblendet. Eben jedwede Art des Unglücks, im Tode zu fallen, wird hier ausgeschlossen. Am Ende dann – als Komplement der ersten »wir«-Aussage und Höhepunkt der dreigliedrigen Klimax – steht die positive Versicherung »wir werden steigen« –: eine Gnome im Traditionszusammenhang der auf platonische und christliche Jenseitsvorstellungen zurückgehenden *elevatio*-Idee.[3]

Tröstliches also zum Abschied; und von der Überlieferung Vorgeprägtes obendrein. Wer mit dem Werk des Dichters vertraut ist, ermißt die enorme Differenz zwischen diesen Sentenzen und den schockierend trostlosen Perspektiven auf Sterben und Tod, die Gottfried Benn als Lyriker erschlossen hat. Der Autor des Zyklus *Morgue*, der Dichter der »erstickten Schlünde«[4] –: angesichts des eigenen Todes ein Konvertit alteuropäischer Sinnstiftung. Diese Beobachtung drängt sich auf, und sie ist denn auch eindringlich artikuliert worden: »Erwartungsvoll blickt man auf den Zyniker, wie er sich zu sterben anschickt. Hält er es aus und durch, dem Leben seinen Sinn zu bestreiten, wenn es sich für ihn dennoch rundet?« – so die entlarvungswillige und fast ein wenig spöttische Frage, die Hans Blumenberg durch Benns Schlangenbader Ansichtskarte sowohl provoziert als auch negativ beantwortet fand.[5] Ich kann indessen nicht erkennen, daß die Kategorie der Lebenssinnaffirmation geeignet wäre, Benns letzte Worte an Friedrich Wilhelm Oelze zureichend zu charakterisieren. Daß ihnen ein konsolatorischer,

[3] Die Literaturgeschichte dieser Idee ist noch nicht geschrieben. Für den Bereich der lyrischen Dichtung finden sich Hinweise bei: Karl Pestalozzi, Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik, Berlin 1970, hier und da auch in Gerhard Kaisers monumentaler *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart* (Ein Grundriß in Interpretationen, 2 Bde., Frankfurt/M. 1996; vgl. dort das Sachregister).

[4] Man begegnet dieser ungeheuren, die Einbildungskraft des Lesers mit Hoffnungslosigkeit überschwemmenden Pluralbildung in der Eingangsstrophe des Ende der 1920er Jahre entstandenen Gedichts *Aus Fernen, aus Reichen*: »Was dann nach jener Stunde|sein wird, wenn dies geschah,|weiß niemand, keine Kunde|kam je von da|von den erstickten Schlünden|von dem gebrochnen Licht|wird es sich neu entzünden?|Ich meine nicht.« (Gottfried Benn, Sämtliche Werke, Bd. 1, Gedichte 1, hrsg. v. Gerhard Schuster, Stuttgart 1986, S. 106.) Es liegt gewiß nahe, den Auftakt der Abschiedsbotschaft an Oelze als Selbstzitat und das auf »Jene Stunde ..« Folgende als Replik auf die in der zitierten Strophe sprechende Schwermut zu verstehen. Indessen wäre es, wie wir sehen werden, oberflächlich, es wäre *formvergessen*, die Abschiedszeilen an Oelze und das ältere Gedicht nach dem Schema Optimismus – Pessimismus zu polarisieren.

[5] Vgl. Hans Blumenberg, Letztes Wort des Zynikers, in: ders., Lebensthemen, Stuttgart 1998, S. 170ff.; hier S. 170.

ein auf Sinnstiftung ausgreifender Impuls zugrunde liegt, ist wohl unbestreitbar. Jedoch zeigt sich ein psychologisch wie philologisch komplexeres Bild, wenn man berücksichtigt, daß sich dieser Impuls in einen Text umgesetzt hat, dessen *Form* den Ausdruck metaphysischer Zuversicht ausdrucksvoll erschüttert.[6]

Wie dem Anhang des letzten Bandes der Oelze-Briefe zu entnehmen ist, gibt der bislang besprochene Abdruck durchaus nicht den Text des Dichters, sondern das Resultat eines editorischen Eingriffs wieder. Was Benn tatsächlich auf jene Ansichtskarte schrieb und mit einer von ihrem Empfänger formal erfüllten, durch die Anfertigung einer zeilengetreuen Abschrift jedoch zugleich umgangenen Anweisung zur Vernichtung versah,[7] ist dies:

> Herrn Oelze
> Jene Stunde. . wird keine
> Schrecken haben, seien Sie beruhigt,
> wir werden nicht fallen wir werden
> steigen –
> Ihr B. (S. 366)

Die Editoren haben also die Zeilengliederung des Textes getilgt.[8] Sie haben – dem ›Diktat‹ einer Briefausgabe folgend – den Anschein von Konti-

[6] Daß Blumenberg diesen, den eigentlich interessanten Sachverhalt ignoriert, ist um so erstaunlicher, als er von dem im folgenden fokussierten Ausdruckselement der Zeilengliederung und mithin von der genuin literarischen Qualität des Bennschen Textes ausdrücklich Notiz nimmt: »dies war vielleicht ein Gedicht« (a.a.O., S. 172).

[7] Blumenberg hat diese Vernichtungsanweisung als Bestandteil einer literaturoffiziell und privat gegenläufig operierenden Identitätspräsentationspolitik gedeutet: »Es war eben dieser Satz, den Benn zwar dem Freunde noch gesagt haben wollte, mit dem er aber sein schon der Literaturgeschichte gehörendes Selbstbild nicht mehr umgestaltet wissen wollte. Nur *einem* wollte er als ein *anderer* hinterbleiben« (a.a.O., S. 171f.) Das mag, wie immer kühn spekuliert es klingt, sogar so sein. Benns Maxime, nichts Unfertiges, keine literarischen Entwürfe, Notizen usw., »diese verräterischen Einblicke« (Gottfried Benn, Sämtliche Werke, Bd. 1, Gedichte 1, a.a.O., S. 180), zu hinterlassen, ist bekannt. Belangvoller als die Motivation des Bennschen Nachlaßregelungswunsches scheint mir jedoch der nachgelassene Text selbst zu sein. Seine hermeneutische Würdigung kann erweisen, daß Benn, was immer er (nur) Oelze mitteilen und wie immer er dadurch (nur) ihm (und nicht auch der Welt) erscheinen *wollte*, Zeilen niedergeschrieben hat, deren spannungsvolle Expressivität neben den großen Texten des Dichters zu bestehen vermag und weit davon entfernt ist, in traditionsgestützter Tröstung aufzugehen.

[8] Dies übrigens entgegen ihrem Grundsatz, »die individuelle Eigenart der Briefe […] so weit wie irgend möglich zu erhalten und nur dort korrigierend oder normalisierend in die Texte einzugreifen, wo es sich um Versehen handelt« (S. 284). Als ein Versehen läßt sich die Ausdrucksform der Zeilengliederung jedoch wohl selbst nur aus Versehen interpretieren. –

nuität, von bruchlosem syntaktischen Fließen erzeugt, wo in Wahrheit Diskontinuität herrscht, wo Zeilenenden Pausen fordern und die so artikulierten Redeeinheiten Verständniseinheiten aufdrängen, welche die prozessuale Realisierung der in der Herausgeberversion zu Unrecht absolut gesetzten Satzbedeutungen des Textes spannungsvoll überschichten. Der Begriff sentenziösen Sprechens, wie er sich uns unter dem Eindruck der editorisch geglätteten Fassung zur Kennzeichnung jener dreigliedrigen Klimax von Zukunftsaussagen empfahl, will auf den Originaltext ersichtlich nicht passen. Dieser Text erscheint nicht als stabile Folge von Assertionen; durch die Zeilengliederung wird er vielmehr von einer auf kleinstem Raum hochdramatischen Ausdrucksbewegung beherrscht, die seine assertorischen Elemente massiven Widerständen aussetzt: Stockungen und plötzlichen Querschiebungen, welche die Aussage tröstlichen Sinns durch bestürzenden Neben-, ja Gegensinn irritieren. Und es ist wichtig zu sehen, daß diese von der Zeilensprache bewirkten Irritationen in der Zeitgestalt des Textes das *primäre* Moment bilden.

Nicht die dann metakommunikativ thematisierte Beruhigung nämlich, sondern Beunruhigung erwartet den Leser der Bennschen Abschiedszeilen zunächst. Ließ sich im Blick auf die Prosa der Herausgeberfassung sagen, daß an ihrem Anfang die Versicherung stehe, die Todesstunde werde keine Schrecken haben, so wäre eine Wiederholung dieser Beschreibung am Original schief. Sie wäre hermeneutisch abstrakt. Denn am Anfang der Botschaft an Oelze steht die Zeile:

Jene Stunde. . wird keine

Vor dem Erreichen der zweiten wirkt diese erste Zeile wie ein elliptischer Satz, – zu lesen als Behauptung, die das Abschneidende des Todes, den Ruin der Sterbestunde, die sich eben nicht mehr zur ganzen runden wird, in schroffer Kürze prognostiziert und überdies durch den Abbruch der Punktfolge in der Zeilenmitte – es sind zwei, nicht wie gewöhnlich drei Punkte – sinnlich bedrängend ins Schriftbild übersetzt.[9] Erst nach dem Überschritt der Zeilengrenze, mit der retrospektiven Realisierung des prospektiv nur durch das Fehlen eines abschließenden Satzzeichens indizierten, nicht aber unter syntaktisch-semantischen Kriterien antizipierbaren Enjambements

Man möchte hoffen, daß sich die Herausgeber bei Gelegenheit einer Neuauflage zur Korrektur entschließen werden.

[9] Was bei Stefan George konventionell, nämlich gegen-konventionell bleibt: eine bloß formale Reduktion der Interpunktionsfigur ohne Änderung ihres auf die Suggestion von unausschöpflicher Fülle und Tiefe festgelegten Bedeutungsgehalts, wird bei Benn zur hochexpressiven Verbildlichung akuter Vergängnis. – Zu George vgl. Theodor W. Adorno, Satzzeichen [1956], in: ders., Noten zu Literatur, Frankfurt/M. 1974, S. 106-113; hier S. 109.

trifft – überraschend – der konsolatorische Sinn ein: »Jene Stunde.. wird keine|Schrecken haben« läßt sich jetzt – und *erst* jetzt – verstehen. Die anfänglich aufblitzende Bedeutung zittert freilich nach. Das neue Verständnis kann sich nicht bruchlos stabilisieren. Der Einschnitt der Zeilengrenze bleibt störend wirksam – optisch, intonatorisch und damit auch semantisch. Er trennt die negatorische Kraft des Indefinitpronomens »keine« von dem Substantiv »Schrecken«, dessen Bedeutung sie im Fluß der Prosaversion so trostreich bannt:

> Schrecken haben, seien Sie beruhigt,

Derart gegen den syntaktischen Verbund isoliert und in betonter Spitzenstellung hervorstechend, erhält die Wortfolge »Schrecken haben« das Potential eines zweiten, ihre grammatische Funktion überlagernden Sinns. Wird es im Leseakt bewußtseinsaktuell – und die von der Zeilenbrechung geschaffenen Wahrnehmungsverhältnisse erzwingen dies geradezu –, erstarrt »Schrecken haben« zur infiniten Form, zu einer Zustandsbezeichnung, die geeignet ist, das Vorstellungsvermögen des Lesers schockartig zu okkupieren. Innerhalb der zweiten Zeile kollidiert »Schrecken haben« denn auch hart mit der Aufforderung »seien Sie beruhigt«, die in dieser Kollision – und zweifellos nur vermöge des Ausdruckswerts dieser Kollision – einen heftig bewegten, ja geradezu beschwörenden Zug annimmt.[10]

Wie gesagt, all dies sind durch die Zeilenform generierte Bedeutungen *im Werden* der Satzbedeutung: Bedeutungsalternativen, die den Vollzug der Rede reflexionserzeugend unterbrechen. Und es ist, als werde in diesen Unterbrechungen augenblicksweise eine *andere* Rede laut, – ein Sprechen, das den auf der Satzebene sprechenden Optimismus mit dem konfrontiert, was er bestreitet: mit Unruhe und Schrecken. Vielleicht kann man es so formulieren: Aussage und Ausdruck, das Gesagte und die ihm vermöge der Zeilenordnung einbeschriebene Figur des Sagens interferieren, – bis an die Grenze des Umschlags, der plötzlichen Gegenwendigkeit des Sinns.

Die beschriebene Dynamik erreicht diese Grenze in der dritten Zeile des Textes:

> wir werden nicht fallen wir werden

Nach dem Appell zur Beruhigung beruhigt sich hier zwar zunächst auch das Verhältnis von Syntax und Zeile: Ein ganzer Satz kann sich entfalten. Doch in seiner tröstlichen Bedeutung ausschwingen kann er nicht. Ohne daß ein Satzzeichen dazwischenträte und ein Signal der Festigung setzte, wie gehetzt beginnt sofort ein zweiter. Entscheidend ist dann der Abbruch,

[10] Man vergleiche das völlige Fehlen dieser Valenz in der editorischen Bearbeitung.

die plötzliche Stauung am Zeilenende: Der syntaktische Verlauf wird zugunsten einer Pause gestoppt, in deren Ausdrucksgebärde sich Zögern, Zweifel und vielleicht Verzweiflung sammeln. Denn wie sollte man verkennen, daß hier, in der Sekunde dieses Stockens, die Rede blitzhaft vor die Möglichkeit ihrer Spaltung in Satz und Gegensatz gerät: Wir werden nicht fallen. Wir werden. Werden wir fallen? Die interrogative Kraft der Zeile ist erschütternd. Sie löst gleichsam einen leichten Taumel aus, bis dann mit dem Umbruch das rettende Wort erscheint, das die Unsicherheit und den im Einschnitt drohenden Gegensinn in Zuspruch verwandelt. Indessen: Irrt man sich denn, wenn man findet, es werde durch die extreme Dramatisierung dieses Wortauftritts dem Zuspruch zugleich das Mal seiner Brüchigkeit und jedenfalls das seines verbalen Veranstaltetseins aufgeprägt? Am Ende steht ja – isoliert – ein Verb:

> steigen –

Wie zuvor »Schrecken haben« erhält es in dieser Isolation eine infinite Färbung, unter der es sich – eine leise Paradoxie, eine letzte Irritation der syntaktisch-semantischen Ordnung im Übergang zur stummen Schriftgebärde des Gedankenstrichs – von der Aussage, die es zur tröstlichen macht, auch wieder löst. Totalisierung und Desintegration, die Vollendung des *elevatio*-Gedankens und seine Auflösung in Sprachmaterial koinzidieren.

Ob man die beschriebene Ausdrucksbewegung modernistischem Kalkül zuzurechnen hat? Oder nicht vielmehr unbewußter Produktivität: im Vollzug der Intention auf Tröstung und Sinngebung subliminal mitsprechender Angst? Was Gottfried Benn mit seinen Abschiedszeilen – und es sind zuerst und zuletzt *Zeilen* – sagen wollte, entzieht sich wie alles *vouloir-dire* der Nachprüfbarkeit; was er geschrieben hat, steht da – als Text.

Erbaulicher Lektüre, die vorstehenden Bemerkungen sollten es unterstreichen, will sich dieser Text nicht fügen. Im Ausdruck seiner Form verweigert er sich einer Reduktion auf den Sinn, den er in behauptender Rede aussagt:

> Jene Stunde. . wird keine
> Schrecken haben, seien Sie beruhigt,
> wir werden nicht fallen wir werden
> steigen –

Und der Adressat? Wie hat er verstanden? Im Unterschied zu ihrer Behandlung durch die Editoren der Briefausgabe bezeugt die Abschrift des Bremischen Kaufherrn Friedrich Wilhelm Oelze das Vermögen zu genauer Lektüre. Daß er, trostbedürftig, sich gleichwohl durch die ihm, »Herrn Oelze«, gewidmeten Zeilen habe trösten lassen, darf man bezweifeln. In

einem Brief an den Komparatisten Edgar Lohner berichtet er eine Woche nach Benns Beerdigung über dessen Ableben – nüchtern, das Leidensgedächtnis seines Freundes bewahrend: »die Todesursache war (wie ich bereits seit Januar vermutet hatte) Krebs, der zuletzt die Knochen befallen hatte, daher die wahnsinnigen Schmerzen, die in den letzten Wochen das Sitzen, das Liegen und das Stehen zu einer kaum erträglichen Qual machten (die Ärzte nannten es ›Rheumatismus‹ und schickten ihn in ein Rheumabad bei Wiesbaden!). Der Tod trat ein durch eine von den Beinen aufsteigende Lähmung über alle Organe bis zur Lunge, Erstickungstod. Es war wohl ein furchtbares Ende.« [11]

[11] Mitgeteilt im Anhang zur Neuauflage von Lohners Monographie *Passion und Intellekt. Die Lyrik Gottfried Benns* (Frankfurt/M. 1986, S. 307f.).

DISKUSSIONEN

BEATRICE VON MATT

EINE STELLUNGNAHME AUS SCHWEIZERISCHER SICHT

ZU WOLFGANG HILBIG

Hilbig hat ein Stück weit Recht. Dazu eine Erinnerung: Anläßlich des Berliner Literaturpreises 1992 las der Autor aus *Ich*, seinem Vabanquespiel zwischen Persiflage und Anklage. (Der Roman erschien ein Jahr später.) Die Hauptfigur, der Stasi-Mitarbeiter genannt »Ich«, sei einer, mit dem man ein Bier trinken und über Literatur reden könne, meinte jemand aus der Runde. Die Dämonie des musischen Spitzels lag in seiner beflissenen Menschlichkeit, seinem Sinn fürs Höhere, seiner Witterung für subversive Avantgarde. Unter dem Decknamen »Cambert« überwachte er Begabungen wie »Reader«, die ihr Publikum mit repetitiven interpunktionslosen Texten begeisterten (»verführten«, sagte »Ich«). Wenn diese sich in einem unabgesicherten Sprachgelände aufhielten, so verharrte »Ich« in seinem leicht abstrakten Stil, der sich trotz poetischer Verbrämung nicht von der Diktion der Diktatur unterschied. Nicht von ihren Ansichten, sondern von ihrer Sprache her ließ der Autor seine Figur sich selber enttarnen. Das machte aus dem Text eine böse Burleske. Das Publikum schwankte zwischen Lachen und Irritation. Nachdem er seine hinreißende Vorlesung beendet hatte, stieß Hilbig auf Fragen der Jury immer wieder ein Wort hervor: »Spitzel«, »Spitzel«, »Spitzel«. Er legte den Westlern nahe, daß Leute wie »Cambert« das System unangreifbarer gemacht hätten als jeder explizite Hardliner.

Im Jahr 2000 erschien Hilbigs Roman *Provisorium*. Er bezog darin auch den Westen ein, ging ihn nicht weniger hart an als die ehemalige DDR – aber er ging ihn klischiert an. Der große Autor hatte den Osten und damit seine Kampfstätte verloren, von der Kritiker im Lauf der 90-er Jahre immer lauter bekundeten, daß sie nicht unabläßig darüber lesen möchten. Insofern kann man Hilbig verstehen, der – ortlos geworden – glaubte, er müsse für den Literaturbetrieb schreiben. – Auch wenn seine wahre Tragik als Schriftsteller wohl in den politischen Umwälzungen lag, hatte Hilbig doch ein Stück weit Recht.

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-022

DIE DOGMEN DES LITERATURBETRIEBS

Denn der Literaturbetrieb neigt zu Anfällen von kollektivem Machtrausch. Plötzlich herrschende Dogmen – meistens hervorgegangen aus einer sogenannten Debatte in den größeren Feuilletons – künden davon: eben zum Beispiel man habe jetzt genug von DDR-Literatur, als ob es diese je als geschlossenes Phänomen gegeben hätte. Einen Film wie *Das Leben der Anderen* – die Geschichte vom tragischen Spitzel Gerd Wiesler – hat man dann aber 2007 immerhin nicht nur ausgehalten, sondern in seinem künstlerischen Wert erkannt.

Andere Dogmen der letzten zehn, fünfzehn Jahre waren: die deutschsprachige Literatur sei langweilig. Man müsse wieder erzählen wie das etwa die Angelsachsen täten. Es war damals fast riskant, eine lyrische Sprachverschwenderin wie Friederike Mayröcker zu rühmen. Oder: bis zum Überdruß konnte man vernehmen, die Schriftsteller seien außerstande, den erwarteten Berlin-Roman zu liefern. Erst Reinhard Jirgl billigte man zu, sich in diesem Genre auszuzeichnen. Matthias Zschokke, der seit bald 30 Jahren in der Stadt lebt, hat Berlin-Romane geschrieben, die als solche nie erkannt wurden. Immerhin fand *Maurice mit Huhn*, ein Berlin-Roman von 2006, mehr Resonanz als *Der dicke Dichter*, ein Berlin-Roman von 1995.

VORWURF DES UNPOLITISCHEN

Eine weitere Fable convenue: Seit geraumer Zeit grassiert die Meinung, die Literatur sei unpolitisch. Vor allem in der Schweiz bekommen Schriftstellerinnen und Schriftsteller diese immer gleiche Medienschelte zu hören. Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt hätten sich ganz anders verhalten. Sie hätten sich eingemischt und das geistige Klima aufgemischt. Meistens wird die Frage angefügt: wo gibt es hierzulande noch Köpfe wie Niklaus Meienberg einer war?

Heute hockten die Schriftsteller im Schneckenhaus und würden sich weder zu Blocher und Schweizer Volkspartei (SVP) noch zum Klima äußern. So die kursierende Journalistenmeinung. Das Politische erschöpft sich nicht im Schlagwort – doch, so banal das klingt, das ist, was von den Autoren verlangt wird: Schlagwörter für oder gegen. Meistens gegen. Man verlangt Meinungen, die sich in einem flammenden Satz zitieren lassen. Solche Sätze waren vonnöten, als noch Schweigen und Verschweigen geboten war. Als man offiziell Systeme decken mußte, wie den kalten Krieg und den Profit davon. Als Veränderungen tabu waren. Als man die Rolle

der Schweiz im zweiten Weltkrieg nur hinter vorgehaltener Hand kritisieren durfte. Als man vom Nazigold nur zwischen den Zeilen las.

Das Politische aktueller Literatur wird nicht erkannt, weil man meint, man wisse wie diese daherzukommen habe. Nämlich laut, explizit und schwarzweiß. Wenn Peter Weber im hochartistischen Roman *Die melodielosen Jahre* die nationalen Grenzen gleichsam verflüssigt und sich in einem liquiden Europa wiederfindet, einem Europa, das am Bosporus liegt und an der Ostsee – so hält man das für eine Schriftstellerflause, die mit der Realität nichts zu tun habe.

Oder Peter Bichsel: Er schildert eine Schweiz von unten, farbig, umfassend in seinem Werk *Kolumnen, Kolumnen* (2005). Es ist über 800 Seiten stark und präsentiert einen Schweizerspiegel par excellence. Es handelt sich hier nicht um bloße Einzelepisoden. Durch die ständige Präsenz des Erzählers, der sich als Schriftsteller Bichsel zu erkennen gibt, wird alles zusammengehalten: in Reflexionen über das, was uns umgibt. Freilich haben wir es zugleich mit einer unvergleichlichen Detailschau zu tun. Dabei wird der Leser in die mäandrierenden Frage- und Erörterungsprozesse einbezogen. Er denkt plötzlich mit. Über die Wahlen, die das demokratische Leben störten, über die Reisemanie der Leute, die kaum etwas zu erzählen wüßten, wenn sie zurückkehren, über die Beiz als Heimat und diese wiederum als Ort der »schäbigen Gewohnheit«, über Fußballer und über Sonderlinge … Worauf der Autor hinaus will, weiß man nie von vornherein. Oft betritt man in diesen hintersinnigen Texten auch Sperrgebiete, vergessene Winkel, verwunschenes Gelände. Dieses liegt nicht irgendwo im Exotischen. Wir gelangen vielmehr zu den nahen Dingen, den Leuten nebenan. Zum gewöhnlichen Alltag, nicht zuletzt in der Schweiz. Unter dem Stichwort »Schweiz« verzeichnet das Register des Bandes 260 Nennungen. Bichsel aber wird nicht ausgenommen, wenn es um den Vorwurf der unpolitischen Literatur geht. Kunst ist immer schon weiter als das Gebot, wie Kunst zu sein habe.

LITERATURBETRIEB: KEIN EINHEITLICHES MILIEU

Trotz allem: ich kann im Literaturbetrieb nicht ein einheitliches Milieu erkennen. Mir scheint, auch Rezensionen und Porträts gehören manchmal zum »Anderen«, wie es Jens Jessen für die Schriftsteller ausmacht. Es betrifft eine schöne Zahl von Kritiken, die man am Radio hören und – vor allem – in großen Print-Medien lesen kann. Da gewahrt man doch, Woche für Woche, Erstaunliches, Selbstverantwortetes, der eigenen Warte Abgerungenes – vor allem dann, wenn der Kritiker, die Kritikerin sich aufs einzelne Buch einlassen und daran nicht irgendeinen Trend illustrieren.

Solche Kritik als das Andere, Kritik, die sich einläßt und trotzdem urteilt: auch sie ist – möglicherweise – nur in einer gewissen Abschottung vom größeren Kulturbetrieb möglich, in jener zeitweiligen Einsamkeit, die auch für den Autor vonnöten ist. All die geforderten »Begegnungen«, all die Podien, Messen, Preise ermöglichen ein buntes Leben, können eine eigenständige erarbeitete Kritik aber nicht ersetzen.

Das bunte Leben? Die Schrift kommt der Sehnsucht danach nicht bis ins letzte entgegen. In den Augen von Kulturanimatoren hat sie es heute eher schwer. Ihre Aura scheint sie für manche eingebüßt zu haben. Organisationen und Stiftungen vermissen an der Literatur oft genug die Sichtbarkeit. Denn »visibility« ist ein »must« für die Organisation selber. Sie gehört zum Credo von Kulturmanagern, gerade auch wenn sie öffentliche Gelder verwalten. Zur Illustration der Hinweis auf einen gefährlichen Plan: Die schweizerische Kulturstiftung Pro Helvetia ist daran, die Werkbeiträge für einzelne Autorinnen und Autoren abzuschaffen und nur noch literarische Events zu finanzieren. Es waren bis anhin Fördergelder einiger Städte und Kantone, allen voran aber die der schweizerischen Kulturstiftung Pro Helvetia, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis heute ein blühendes literarisches Leben ermöglichten.

RAINER MORITZ

WENIG NEUES UNTER DER SONNE

Warum nur beschleicht mich ein ungutes Gefühl, wenn Menschen, die im Literaturbetrieb tätig sind, über den vermeintlich verheerenden Einfluß des Literaturbetriebs klagen? Jens Jessen hat ein solches Lamento vorgebracht, vehement und brillant, aus der Haltung des Feuilletonchefs und Kritikers, der sich »au-dessus de la mêlée« begibt und sich auf die Seite der Autoren schlägt, die in diesen schlechten Zeiten – so das Jessen'sche Bild – verstärkt unter den Auswüchsen des Literaturjournalismus zu leiden hätten. Ich sehe das nicht so oder genauer gesagt: Etliches von dem, was Jessen an Oberflächlichkeiten und Zudringlichkeiten der aktuellen Literaturbetriebsleiter tadelt, trifft den wunden Punkt. Denn niemand würde behaupten, daß sich die gegenwärtige Berichterstattung – um einen neutralen Ausdruck zu verwenden – über Bücher genügend um ästhetische Belange kümmere. Einen Blick auf das, was fast alle deutschen Feuilletons meinten, über ein literarisch belangloses Buch wie Charlotte Roches »Feuchtgebiete« veröffentlichen zu müssen, reicht aus, um die niederen Beweggründe, Sensationsgier und Effekthascherei, in den verantwortlichen Redaktionen zu erkennen.

Dennoch: Jens Jessens Klage beschwört meines Erachtens alte Feindbilder und verkennt, daß die Grenzlinien längst nicht mehr so scharf gezogen werden wie einst. Das Beispiel Wolfgang Hilbig, mit dem Jessen einsetzt, ist ein geschickt gewähltes, denn es ist ein gänzlich unrepräsentatives. Viele Autorinnen und Autoren der jüngeren Generation leiden keineswegs unter dem Literaturbetrieb schlechthin, vor allem wenn sie von ihm gut behandelt werden. Sie wissen, daß sie, sofern sie vom Schreiben leben und Anerkennung finden wollen, mit dem Literaturbetrieb zurechtkommen müssen – was durchaus ohne Anbiederung und Selbstaufgabe möglich ist.

Daß Autoren über die Inkompetenz derjenigen klagen, die über ihre Bücher schreiben, und die »Schnelllebigkeit« des Marktes anprangern, ist ein alter Hut. 1806 monierte Johann Gottlob Fichte in seinen *Grundzügen des gegenwärtigen Zeitalters*, »daß in diesem Systeme die Bücher lediglich gedruckt werden, damit sie rezensiert werden können, und es überhaupt keiner Bücher bedürfen würde, wenn sich nur Rezensionen ohne Bücher

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-023

machen ließen«. Waren das die goldenen Zeiten einer nicht korrumpierten Literaturkritik und der schriftstellerischen Autonomie, denen Jens Jessen leise nachzutrauert? Mühelos ließen sich aus den letzten zweihundert Jahren Buchhandelsgeschichte Äußerungen von Schriftstellern aneinanderreihen, die einen tiefer werdenden Graben zwischen Literatur und Literaturkritik auszumachen meinen und den Niedergang der Ersteren für eine sichere Sache halten. Und wie war das in den 1950er Jahren, als die Lyrikerin Ingeborg Bachmann zum Covergirl des *Spiegel* avancierte? Ein erschreckendes Beispiel für die Kommerzialisierung des Betriebs und die Außerachtlassung des Ästhetischen, oder?

Autoren gehen mit den – zugegeben oft unschönen – Entwicklungen meist souveräner um, als Jens Jessen glaubt. Warum um alles in der Welt sollten sich Daniel Kehlmann, Wilhelm Genazino, Karen Duve oder Siegfried Lenz angesichts des Erfolges ihrer Bücher fragen, »ob sie etwas falsch gemacht« hätten? Dafür gibt es keinen Grund, und ich bin sicher, daß sie es auch nicht tun. Nicht jeder, der sich in die Höhle des Löwen begibt, macht fortan mit dem Löwen gemeinsame Sache. Der von Jessen angeführte Marcel Proust verbrachte Jahre seines Lebens als Gast in höchst versnobten Salons – und entzog sich diesen, als er sich an sein monumentales Werk machte. Vielleicht ja hat die Nähe zum damaligen Betrieb seine Kreativität erst richtig in Gang gesetzt.

Die Literaturkritik im deutschsprachigen Raum ist besser denn je. Wer alte Kritiken aus den 1960er oder 1970er Jahren liest, erkennt das sofort. Und natürlich sitzen in den Redaktionen der großen Zeitungen keineswegs nur Kritiker, die Homestorys im Kopf haben und plump nach dem autobiografischen Gehalt eines Werkes fragen. Reinhard Jirgl, Peter Kurzeck, Brigitte Kronauer, Terézia Mora, Felicitas Hoppe … sind das nicht alles Nicht-Mainstream-Autoren, für die sich Teile des Literaturbetriebs ungebrochen mit Leidenschaft einsetzen und dafür sorgen, daß diese Autoren wenn schon keine aberwitzigen Verkaufszahlen, so doch Preisgelder und Stipendien erlangen. Auch jener Wolfgang Hilbig hatte, zum Glück, genügend Fürsprecher, gerade im ihm verhaßten Literaturbetrieb.

Gefahren für die Literatur lauern woanders – zum Beispiel in einem sich konzentrierenden Buchhandelsmarkt, der die Bestsellerfixierung der großen Ketten fördert und es jenen Sortimentern schwer macht, die sich davon unabhängig machen wollen und Autoren wie Wolfgang Hilbig empfehlen. Im Vergleich dazu ist die Macht des Literaturbetriebs verschwindend gering – wie tröstlich, würde Jens Jessen vielleicht sagen.

ANGELIKA OVERATH

VORSPIEL AUF DEM THEATER

Eine Antwort auf Jens Jessen

Kein Schriftsteller ist gezwungen zu veröffentlichen. Jedem Autor bleibt es unbenommen, seine »Kunst im engeren Sinne« (was immer das sein mag!) für sich zu schaffen und sie bei sich zu behalten. Er hat die Freiheit, sich und seine dichterische Arbeit der Unterhaltungsindustrie zu entziehen. Auf diese Weise kann Weltliteratur entstehen. Das Werk von Franz Kafka, der zu Lebzeiten sehr wenig publiziert hat, mag hierfür vielleicht das (zumindest auf den ersten Blick) überzeugendste Beispiel sein.

Bleibt das ökonomische Argument. Kafka hat für eine Versicherung gearbeitet und mit dieser Tätigkeit seinen Lebensunterhalt verdient. Döblin war praktischer Arzt, Benn hat sich um Haut- und Geschlechtskrankheiten gekümmert. Friedrich von Hardenberg hat ein Bergwerk verwaltet, und Goethe war Minister. Die deutschen Nachkriegsliteraten haben finanziell durch das damals fortschrittlichste Medium überlebt; sie schrieben Auftragsarbeiten für den Rundfunk. Ingeborg Bachmann hat mit Reportagen Geld verdient. Und ein Jahrhundertlyriker wie Hans Magnus Enzensberger war Lektor, Übersetzer, Verleger, Literaturagent, Unternehmensberater. Unter anderem. Verdirbt der Broterwerb den Vers?

Offensichtlich gibt es Autoren, die sich ganz vom literarischen Markt fernhalten, es gibt Autoren, die ein »Doppelleben« (Benn) führen oder eben solche, die als Strategen mit den Möglichkeiten des Literaturmarkes minder oder mehr spielen.

Wo ist das Problem? Daß das Leben nicht gerecht ist? Manche Autoren sind schlicht marktkompatibel. Sie lieben laufende Kameras und Stehempfänge, sie genießen Lesereisen und Talk Shows. Ja und? Was soll die Prüderie! Muß ein wahrer Autor an der Öffentlichkeit leiden? Muß er, ganz deutscher, ganz innerlicher Dichter, sich mit verquältem Gesicht abwenden (»O sprich mir nicht von jener bunten Menge,|Bei deren Anblick uns der Geist entflieht«)? Wer verbietet, daß ein Schriftsteller auch ein Schauspieler, ein Interpret, ein Vermarkter seines Werkes ist, wenn er es denn will und kann? Und wer sagt, daß nicht gerade die Reibungen mit dem Markt, die öffentliche Auseinandersetzung mit Kritikern und ande-

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-024 | CC BY-NC-ND 4.0

ren Autoren, auch anregend, ja für die eigene Kreativität stimulierend sein kann?

Das von Jens Jessen so emphatisch zitierte »Inkommensurable« gehört zu Goethes schillerndsten Lieblingsvokabeln; inkommensurabel konnte für ihn so ziemlich alles sein. Unter anderem die Natur. Seine Haltung zum Literaturmarkt aber hat Goethe in verehrungswürdiger Klarheit dargestellt: nämlich notwendig ambivalent. Im »Vorspiel auf dem Theater«, mit dem *Faust I* beginnt, teilt er das Problem der Kunst und ihrer Vermarktung unter drei Figuren auf. Der hemdsärmelige, erfolgsorientierte Direktor feuert wie ein moderner Literaturagent den Dichter an: »Ich wünsche sehr der Menge zu behagen, | Besonders weil sie lebt und leben läßt«. Darauf schreckt der zart empfindende Dichter zurück und maunzt etwas von »stiller Himmelsenge | Wo nur dem Dichter reine Freude blüht«. Er setzt auf die »tiefe Brust«, aus der etwas »entsprungen, | was sich die Lippe schüchtern vorgelallt«. Dann aber kommt die Lustige Person: »Laßt Phantasie, mit allen ihren Chören | Vernunft, Verstand, Empfindung, Leidenschaft, | Doch merkt euch wohl! Nicht ohne Narrheit hören.« Sie will nicht bloße Gefühligkeit, sondern ein wilde Mixtur, in der Frische der Phantasie, Verstand und Leidenschaft, Hingabe und Kontrolle zusammenkommen, und zwar in der Freiheit jener Distanz, die in die eigene Produktion auch den Widerhaken der »Narrheit« setzt.

Alle drei haben sie auf ihre Weise recht. Der Direktor mahnt: »Und seht nur hin, für wen ihr schreibt.« Das Publikum, das er erwartet, ist nicht sehr gebildet (»Gar mancher kommt vom Lesen der Journale«, so der Seitenhieb gegen das neue Medium). Der Dichter empfindet es als schiere Zumutung, sich auf Unterhaltungsniveau herabzulassen und faucht zurück: »Geh hin und such Dir einen andern Knecht.« Aber nun kontert die Lustige Person auf die überraschendste Weise. Das »dicht'rische Geschäft« – wohlgemerkt »Geschäft« – solle man betreiben wie ein »Liebesabenteuer«. Der Dichter müsse sich auf alle Fährnisse zwischen Glück und Schmerz einlassen: »Und eh man sich's versieht, ist's eben ein Roman«. Hineingreifen müsse er »ins volle Menschenleben! | Ein jeder lebt's nicht vielen ist's bekannt, | Und wo ihr's anpackt, da ist's interessant«. Der Stoff, aus dem die Dichtung ist, speist sich nicht aus dem »Gemüt«, sondern aus der sozialen Umwelt, aus dem Kreislauf, dem Gewimmel des Daseins. An dieser Stelle lenkt der Dichter, der ja seine Subjektivität verteidigen will, ein wenig ein. Wenn er sich aber auf die ganze bunte Welt wie auf ein Liebesabenteuer einlassen, wenn er »Das tiefe schmerzensvolle Glück, | des Hasses Kraft, die Macht der Liebe« allgemeingültig darstellen soll, dann benötigt er dazu doch die frühere Intensität des Fühlens: »Gib meine Jugend mir zurück!« Und es ist wunderbar, wie die Lustige Person auch hier das Pathos aus der

Situation nimmt, indem sie ihm klarmacht, daß man das nicht alles noch einmal durchleben muß. Der alte Dichter soll sich nicht so anstellen, schließlich gehe es nicht um eine Kriegsschlacht, für die man Jünglinge braucht, sondern nur darum, »in's bekannte Saitenspiel | Mit Mut und Anmut einzugreifen.« Und in diesem Sinn endet auch der Direktor: »Gebt ihr euch einmal für Poeten | So kommandiert die Poesie.« Als scheinbar flüchtiges Vorspiel auf dem Theater führt die Unterhaltung von Direktor, Dichter und Lustiger Person unangestrengt in die sehr alte Problematik von geübtem Handwerk und unabsehbarer Kreativität, Publikumserfolg und subjektiver Wahrheit der Kunst, Kalkulation und Gnade.

Was soll das Gejammere über den Literaturmarkt? Proust hat die *Recherche* auf eigene Kosten verlegen lassen. Beckett hat *Murphy* an 42 Verlage gesandt, bis einer das (vermutlich beste) Buch des späteren Nobelpreisträger drucken wollte.

Was soll schlecht sein, wenn Autoren Preise und Stipendien bekommen und deshalb vielleicht ein bißchen weniger Taxifahren müssen oder Creativ Writing Seminare geben oder sich als Zeilen-Neger in den Feuilletons verdingen?

Ist es nicht irritierend, daß gerade die heftigsten Kritiker des Literaturmarktes sich als seine gläubigsten Anhänger zu erkennen geben? Sie entdecken sich als fundamentalistische Monotheisten. *Den* Literaturmarkt nämlich gibt es nicht. Es gibt einen Götterhimmel der Nischen und der Neben- und Gegenkulturen. Jede kleine Buchhändlerin macht mit ihrer Ladentheke einen Literaturmarkt auf. Und jeder Leser ist ein Agent.

Und daß im freien, öffentlichen Austausch der Ideen, in der Gedankenzirkulation ein ungeheures und notwendiges Potential für die Entstehung von Literatur liegt, reflektierte als einer der ersten Goethe. Seine Konzeption der »Weltliteratur« ist ohne den Gedanken des literarischen Marktes ja gar nicht denkbar.

JOHANNES SALTZWEDEL

LITERATUR OHNE BETRIEB?

Schon Homer ging – nehmt alles nur in allem – auf Lesereise; wahrscheinlich lebte er sogar davon. Nun war vielleicht Homer kein Literat. Catull aber, Chaucer, Cervantes, Corneille, Coleridge, Claudius und Canetti, um nur rasch ein paar im Regal Benachbarte zu nennen, waren es auf ihre Art gewiß, und jeder von ihnen hatte es mit einem eigenen Literaturbetrieb zu tun. Wer das von heute aus bedauert, hilft niemandem. Literatur ganz ohne Literaturbetrieb, reine Schöpfung oberhalb aller Milieus, paradiesische Freiheit von Markt und Meinung, dies sind essentialistische Autonomiefiktionen, zu denen sich unglückliche Erben der Romantik in Momenten des Weltschmerzes versteigen mögen. Die Romantiker selbst hingegen, oftmals virtuose Literaturbetriebswirte, wußten genau: Keiner ist zur Autorschaft gezwungen; wer davon leben will, der sollte wie in anderen Erwerbszweigen die Konsequenzen zu tragen bereit sein, widrigenfalls er es wie in anderen Professionen schwer haben mag.

Natürlich können solch harte Wahrheiten nicht jeden Exzeß heutigen Marketings, jeden plumpen Biographismus und jede Seilschaft auf dem Weg hinan zu Lob und Preis entschuldigen. Aber wie für das ästhetische Gebilde selbst, so gilt auch für den Betrieb drumherum: Dir kannst du nicht entfliehen. Betriebsnudeln – von der Milieuhure, die auf jeder Buchmesse nach den Kameras schielt, bis zum Versifex mit Designerbrille, der profanen Pöbel ostentativ meidet – geben auf den ersten Blick zu erkennen, daß ihre Wortschöpfungen vorwiegend ein Vehikel der Eigenliebe sind. Unterhaltsamer treten Kokette auf, die zwischen Seherposen, skandalösem Geraune, Herablassung und scheinbar exklusiver Verbindlichkeit eine gute Anzahl Register beherrschen, heute zur deutschen Nation und morgen von ihrer Hautcreme sprechen. Wer sich als öffentliche Figur noch ernster nehmen will, findet alles Einschlägige im Nobelpreisträgerfach unter Thomas Mann. Selbst für den Totalverweigerer aber gilt: Dasein, zumindest in der Literatur, heißt eine Rolle spielen, und sei es die des unbekannten Gottes.

Litte ein Kunstwerk langfristig unter diesem uralten, von jeher medial angeheizten inszenatorischen Spiel, dann wären Zweifel an seinem ästhetischen Rang erlaubt. Wie klein aber muß jemand von einem Dichter den-

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-025 | CC BY-NC-ND 4.0

ken, wenn er tatsächlich meint, wahre Berufung lasse sich von derlei Äußerlichkeiten abhalten, zittere vor plumper Kritik oder gar Beifall aus unerwünschter Richtung? Wem ohne die von Jens Jessen mit Recht so genannte »Autonomie-Illusion« das Schreiben vergeht, der erweist mit seinem Verstummen inmitten der heutigen Flut publizistischen Ehrgeizes der Umwelt geradezu einen Dienst. Schließlich ist Literatur keine beschützende Werkstatt.

Dichtung als das Andere, Inkommensurable, zu Markt, Konvention und Alltagsrede Querstehende soll darum nicht aus den Köpfen verbannt sein. Wie sehr sie aber das Andere und zugleich das Eine, Rätsel und Lösung gleichermaßen sein kann, »diese sehr ernsten Scherze« entziehen sich naturgemäß »dem Dünenschutt der Stunden« (Goethe), ja überhaupt aller Geschäftigkeit, und zwar desto besser, je beiläufiger sie es tun.

UWE WITTSTOCK

ANMERKUNGEN ZU JENS JESSENS DISKUSSIONSERÖFFNUNG *VERDIRBT DER LITERATURBETRIEB DIE LITERATUR?*

Verdirbt der Debattenbetrieb die Debatten? Jens Jessen hat da im Januar 2008 bemerkenswerte Erfahrungen gemacht. Nachdem er zu einem Debattenreizthema, mit dem der Hessische Ministerpräsident im Landtagswahlkampf seinen Sessel zu retten hoffte, ohne Furcht vor Einseitigkeit ein paar zugespitzte Thesen vertrat, traf ihn eine gut geschürte Attacke blanken Hasses. Wenn das Internet tatsächlich jenes erste wahrhaft demokratische Medium ist, von dem Brecht in seiner Radiotheorie träumte, weil es den Nutzer nicht auf die Rolle des Konsumenten festlegt, sondern ihm ermöglicht, jederzeit zum Produzenten zu werden, dann stellt dieses Medium der demokratischen Meinungsfreiheit ein ernüchterndes Zeugnis aus. Aus den Kommentaren etlicher User zu Jessens Beitrag sprachen Vernichtungswünsche schauerlichster Art und weil, wo publizistische Hetze betrieben wird, sich wie im Fall Hrant Dinks leicht auch mal ein Vollstrekker kollektiver Gewaltphantasien findet, hat hier die Dynamik einer Debatte das freie Debattieren unmöglich gemacht. In dieser Situation wäre es geradezu sträflich, Jessen in irgendeiner Frage öffentlich zu widersprechen und so, wie leise auch immer, ins Geheul der Meute einzustimmen. Wenn ich es hier dennoch tue, dann weil mein Widerspruch eben nicht in der Öffentlichkeit, sondern über das *Schiller-Jahrbuch* allenfalls in einer schmalen Teilöffentlichkeit hörbar sein wird, im Literaturbetrieb nämlich. Und dort garantieren Traditionen, Konventionen, Redaktionen nach wie vor eine einigermaßen zivilisierte Form des Meinungsaustauschs. Was in meinen Augen schon einmal für den Literaturbetrieb spricht.

Aber nicht danach ist gefragt, sondern: *Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur?* Jessens Antwort läuft auf die Feststellung hinaus, daß ein Autor, der nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen auf Anerkennung im Literaturbetrieb, sprich: beim Publikum schielt, sein Talent verrät: »Denn in dem Ökonomischen, im Publikumszuspruch oder in der Publikumsabwendung kommt doch nur die Macht der Gesellschaft zum Ausdruck, an die sich der Künstler wendet, deren Teil er aber, es sei denn um den Preis der Selbstaufgabe, nicht sein kann. Kunst ist, wie Goethe einmal gesagt hat, das ›Inkom-

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-026 | CC BY-NC-ND 4.0

mensurable‹. Kunst kann nicht Teil der üblichen gesellschaftlichen Selbstverständigungsdiskurse sein – sonst wäre sie nicht Kunst. Kunst muß das Andere sein und bleiben, das Gegenüber der Gesellschaft, deren Bild sie sonst nicht einmal spiegeln könnte.«

Ist das wirklich so? Ist das wirklich so einfach? Oder werden hier, gefesselt an die philosophischen Traditionen des deutschen Idealismus, noch immer Fronten beschrieben, von denen wir längst wissen, daß es sie in dieser Gradlinigkeit und Schlichtheit nicht existieren? Kann man sich hierzulande tatsächlich noch pauschal über »die« Gesellschaft beklagen, in der weitgehend homogene Auffassungen von Literatur vorherrschen? Seit geraumer Zeit ist es doch wohl angemessener, von einer Vielzahl zunehmend desintegrierter Gesellschaften zu sprechen. Was haben die typischen literarischen Ansichten der – um die Begriffe von Gerhard Schulze zu verwenden – Angehörigen des Selbstverwirklichungsmilieu mit denen des Harmoniemilieus zu tun, was die des Niveaumilieus mit denen des Unterhaltungsmilieus? Nicht alle diese Milieus würde man als typische Teile des Literaturbetriebs bezeichnen, aber sie alle entscheiden mit über Publikumszuspruch und Publikumsabwendung. Der Proustsche Salon, an den Jessen erinnert, in dem ein ziemlich einheitlicher literarischer Geschmack den Ton angibt, und der diesen Geschmack dem ganzen Land vorgibt, ist lange schon Geschichte. Aber welchen Sinn hat es dann noch davon zu reden, Literatur müsse »das Andere sein und bleiben, das Gegenüber der Gesellschaft«?

Sicher, die Beschäftigung mit Kunst und Literatur verlangt nach einer anderen, einer spezifisch ästhetischen Betrachtungsweise, und ich habe noch keine bessere Beschreibung für sie gefunden als die Kants. Damit diese besondere Wahrnehmungsweise ihre ganze Wirksamkeit entfalten kann, betont Kant die Autonomie der Kunst und verteidigt sie gegen die üblichen Versuche, sie mit moralischen, politischen, didaktischen oder sonstigen Zwecken zu befrachten. Als das zwecklos Schöne kommt der Kunst in einer größtenteils vom Nützlichkeitsdenken gelenkten Gesellschaft zweifellos eine Sonderrolle zu. Kunst ist anders. Aber sie deshalb zum schlechthin Anderen zu erklären, scheint mir eine idealistische Übertreibung zu sein, von der wir uns allmählich lösen sollten. Die von Karl Philipp Moritz vor Kant entwickelte und von Schiller nach Kant popularisierte Idee der Autonomie der Kunst ist letztlich zu abstrakt, als daß sie wahr sein könnte. Der Künstler weiß ja, was in seiner sozialen Umwelt von der Kunst erwartet wird, denn er ist mit den Vorstellungen seiner Umwelt groß geworden und hat die eigenen Vorstellungen von Kunst in Übereinstimmung mit oder in Opposition zu diesen ausgebildet – aber frei ist er von ihnen nicht. Wenn er nun mit seinen Arbeiten den allgemein verbreiteten Forde-

rungen nach Autonomie entspricht, ist er dann noch autonom oder schon epigonal? Mit anderen Worten, das einst revolutionäre Programm der mit dem Idealismus beginnenden Moderne ist längst ein Pflichtprogramm für Künstler und Kunstbetrieb geworden, und es ist von Fall zu Fall schwer zu entscheiden, ob es heute von Künstlern und Kunstbetrieb tatsächlich ernst gemeint oder fast wie eine moderne Regelpoetik routiniert abgespult wird. Die Autonomie der Kunst, schreibt der Kunstwissenschaftler Wolfgang Ullrich, ist längst zu einem »Statussymbol« geworden, mit dem das jeweilige Werk sich schmückt, um seine unzweifelhafte Zugehörigkeit zur Kunstsphäre unter Beweis zu stellen.

Ich will versuchen, das an dem Beispiel zu demonstrieren, daß Jessen in seinem Aufsatz berührt hat. Die Vorstellung, Kunst sei autonom, sei das Andere, das »Gegenüber der Gesellschaft«, ist gut zweihundert Jahre nachdem sie geboren wurde, tief ins Bewußtsein der Gesellschaft eingegangen. Doch wäre es naiv zu glauben, solche Ideen blieben gleichsam wertneutral. Vielmehr übernehmen sie im Sinne Bourdieus die Funktion eines sozialen oder moralischen Distinktionsmittels – man denke nur an die Freigiebigkeit, mit der Adorno den Vorwurf der Banausie unter all jene verteilte, die andere Musik- oder Literaturformen bevorzugten als er. Vor allem natürlich im Literaturbetrieb hat diese Idee, die zu den Grundlagen der literarischen Moderne zählt, nach und nach eine prägende Wirkung, um nicht zu sagen: einen spürbaren Anpassungsdruck entfaltet. Spätestens seit Ende des Zweiten Weltkriegs mußte sich hierzulande jeder, der sie nicht anerkannte, eine wirklich gute Begründung dafür einfallen lassen, wollte er sich innerhalb dieses Milieus nicht um einige Reputation bringen. Das hat naturgemäß Folgen für die Beurteilung von Literatur. Wolfgang Hilbig zum Beispiel, den Jessen zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen gemacht hat, entsprach gerade aus der Perspektive des gutbürgerlichen Literaturbetriebs – Gerhard Schulze würde wohl vom feuilletonlesenden Niveaumilieu sprechen – in sehr hohem Maße dem Bild eines Künstlers, der das Andere, das Gegenüber der Gesellschaft repräsentiert: Er war das Kind einer Arbeiterfamilie, war in der DDR bei nahezu analphabetischen Großeltern aufgewachsen, hatte nur acht Volksschulklassen besuchen dürfen und sich lange als Erdbauarbeiter, Heizer oder Hilfsschlosser durchgeschlagen. Dazu schrieb er eine sperrige Prosa, die ganz im Sinne der klassischen Moderne ein verstörendes Bild der Welt zeichnete und die aus der gewohnten Kommunikation ausgegrenzten, an den Rand gedrängten Wahrnehmungen einzufangen versuchte. Diesem Großangebot von Fremdheit, Anderssein, Unzugehörigkeit konnte sich der Literaturbetrieb nicht entziehen: Sowohl die Deutsche wie auch die Sächsische und die Bayerischen Akademie wählten ihn zum Mitglied, er wurde mit der Brüder-Grimm-Preis,

dem Kranichsteiner Literaturpreis, dem Förderpreis der Berliner Akademie, dem Ingeborg-Bachmann-Preis, dem Berliner Literaturpreis, dem Brandenburgischer Literaturpreis, dem Bremer Literaturpreis, dem Literaturpreis der Deutschen Schillerstiftung, dem Lessing-Preis, dem Fontane-Preis, dem Hans-Erich-Nossack-Preis, dem Stadtschreiberpreis von Bergen-Enkheim, dem Peter-Huchel-Preis, dem Walter-Bauer-Literaturpreis, dem Georg-Büchner-Preis und dem Erwin-Strittmatter-Preis ausgezeichnet.

Eine etwas fade Aufzählung, zugegeben. Ich habe sie hier nicht angefügt, weil ich der Meinung wäre, Hilbig hätte auch nur eine dieser Auszeichnungen unverdient erhalten. Von 1989 bis 1999 habe ich sein Werk im S. Fischer Verlag als Lektor betreut und ihn sowohl als Mensch wie als Autor sehr geschätzt. Ich möchte mit diesem Beispiel nur belegen, daß – anders als es Jessen behauptet – der Literaturbetrieb den schwierigen, spröden, schwer zugänglichen Autor sehr wohl feiert und würdigt, umgarnt und umarmt. Gerade der gutbürgerliche Teil des Literaturbetriebs! Denn der steht in hohem Maße unter den Einfluß der oben skizzierten Literaturvorstellungen des Idealismus, die für ihn zur Norm wurden. Und möglicherweise war es diese vehemente Umarmungsbereitschaft, die Hilbig irritierte, nachdem er zuvor von den Kulturfunktionären der DDR lange Zeit so entschieden zurückgewiesen worden war.

Nehmen wir im Kontrast dazu einen Autor wie Robert Gernhardt, dessen Bücher von Beginn an leicht zugänglich, elegant, unterhaltsam, komisch und von funkelnder Intelligenz waren, und der immer ein großes, als Drehbuchautor und Gag-Writer sogar riesiges Publikum erreichte. Folgt man Jessens Unterscheidung zwischen »dem gesellschaftlich Gefälligen und Ungefälligen« in der Literatur, wären seine Bücher wohl der ersten Kategorie zuzuordnen. Doch obwohl er heute vielfach zu den wichtigsten deutschen Lyrikern seiner Zeit gezählt wird, entdeckte ihn der Literaturbetrieb außerordentlich spät. Die erste namhafte Literaturauszeichnung, den Brecht-Preis, erhielt er nach seinem 60. Geburtstag, davon daß eine Akademie ihn unter ihre Mitglieder gewählt hätte, ist nichts bekannt.

Doch es geht hier nicht darum zwei Schriftsteller gegeneinander auszuspielen. Es geht mir vielmehr darum, ein Gefühl dafür zu wecken, wie umfassend die Vorstellung, die Kunst müsse das radikal Andere zur bestehenden Gesellschaft sein, das Bewußtsein dieser Gesellschaft inzwischen beherrscht – und welche heillose Überforderung für Künstler und Kunst in dieser Vorstellung liegt. Denn für ein ganz und gar Anderes gibt es naturgemäß keine vernünftigen Maßstäbe oder Standards mehr. Was wird folglich nicht alles von Kunst und Literatur erwartet: Lebenssinn soll sie stiften, Erlösung ahnen lassen, als Avantgarde zum Motor der Geschichte

werden, per Provokation die Menschen läutern und so für Weltverbesserung sorgen, unauslotbare Bedeutungsräume schaffen, die ästhetischer Erziehung des Menschengeschlechts vorantreiben, die Entfremdung durchs Spiel aufheben. Ist das alles nicht ein bißchen viel? Ist es nicht ein bißchen großkalibrig formuliert? Wer sich so auftrumpfend selbst feiert, setzt sich dem Verdacht aus, ein schwaches Selbstbewußtsein und insgeheim nur wenig zu bieten zu haben. Sicher, die Kunst folgt eigenen Gesetzen, sie läßt sich nicht ersetzen und darf sich nicht vereinnahmen lassen, aber sie ist eben doch nur ein Subsystem unter anderen. Wäre es nicht ehrlicher, all die spürbar kunstreligiösen Schwärmereien beiseite zu lassen, und Kunst und Literatur nüchterner als geistig-sinnliche Lockerungsübungen, als Sensibilitätstraining, als privilegierte Zugangsmöglichkeiten zu den seelischen Welten anderer und eben – so skandalös das für manche klingen mag – als geistreiches Entertainment zu betrachten? Ist es zudem inzwischen nicht offensichtlich, daß einige Produkte der »gefälligen« Unterhaltungsindustrie, die den garstigen Gesetzen des Kommerzes genügen müssen, mitunter einigen Werke unseres »ungefälligen«, die Kunstautonomie hätschelnden Kulturbetriebs durchaus das Wasser reichen können? Ja, mehr noch, daß manche Hollywoodfilme von, sagen wir, Steven Soderbergh oder den Coen-Brüdern mehr Momente echter Poesie aufweisen als etliche Inszenierungen gefeierter Regiestars an unseren Stadttheatern und manche Folge der *Simpsons* mehr als der jährliche Roman von Martin Walser? Doch warum spielt Autonomie dann in unseren Gedanken zur Kunst noch immer eine so entscheidende Rolle?

Ja wie nun? Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur, oder nicht? Mir kommt es vor, als sei die Frage zu pauschal gestellt, um sie sinnvoll beantworten zu können. Dort wo Literatur mehr ist als das Gedicht, das ein Wanderer in Wald oder Wüste einsam vor sich hinmurmelt, dort wo Literatur gedruckt, verlegt, verkauft, wo über sie geplaudert, diskutiert, gestritten wird, da gibt es Literaturbetrieb. Für manche Autoren erweist er sich als ungünstiges Milieu, andere wachsen im Widerstand gegen ihn, wieder andere blühen durch ihn auf. Beispiel gibt es für jedes dieser Schicksale. Vollständig entziehen kann sich ein Autor dem Literaturbetrieb kaum. Der Betrieb büßt seine soziale Macht über Schriftsteller wohl nur angesichts äußerster Bescheidenheit oder des höchsten Triumphs ein: Ein Autor, der so demütig ist, absolut nichts für sein Manuskript zu erhoffen, keinen Verlag, keinen Lektor, keinen Leser, und der jeden Funken von Interesse, auf den er dennoch stößt, wie ein Geschenk hinnimmt, der ist frei vom Literaturbetrieb. Und ein Autor, der mit seinem Buch einen so überragenden, durchschlagenden, Grenzen sprengenden Erfolg hat, daß ihm alle Türen offen stehen, durch die zu gehen er Wert legt, ist es auch.

MARBACHER VORTRÄGE

HARALD HARTUNG

SPANGE, ZWERG, LIED

Über einige Gedichte von Stefan George

Lassen – das wunderbar generöse Marbacher Jahresthema macht Mut. Ich verstehe Lassen als Lizenz: Als lassen Sie mich also … Lassen macht Mut zu denken: Wo George war, darf sich auch Gernhardt zeigen – demnächst, mit Zählen und Lachen. Wo Gernhardt war, darf, zumindest für einen Moment, Franckenstein erscheinen, nicht der, der auch Leser des *Algabal* schrecken könnte – ich meine den einen der freiherrlichen Gebrüder Franckenstein, nämlich Clemens von Franckenstein, Komponist und Freund Hofmannsthals, der zu den ersten gehörte, die George-Gedichte vertonten.

Im Juni 1897, anläßlich eines Besuches in Bingen, zu dem auch der Komponist Cyril Scott und zwei weitere Engländer mitgekommen waren, schrieb Franckenstein an Hofmannsthal über Stefan George: »Er hat eine Menge sehr schöner Bücher u. Bilder u. gibt einem ganz famosen Wein zu trinken.«

Aber nicht um den Wein geht es mir, sondern um George selbst: »Wenn man sich an seine verschiedenen faxen gewöhnt hat – so Franckenstein – bekommt man ihn sehr gern u. meine Engländer schwärmen alle von Steven George. Wenn er unter den Burschen von Bingen herumsteigt sieht es colossal merkwürdig aus. Die Leute haben dort einen großen Respect vor ihm so ungefähr wie die Indianer vor einem ganz besonderen Medizinmann.«

Er schrieb diese etwas frivole Skizze immerhin im Erscheinungsjahr von Georges schönstem Gedichtbuch, dem *Jahr der Seele*. Wenn man's recht besieht, trifft Franckensteins Lockerheit immer noch unseren Respekt vor diesem besonderen Medizinmann, und wer das Schwärmen nicht völlig verlernt hat, kann diesen *Steven George* immer noch »sehr gern bekommen« – bleiben die »Faxen«, aber an die haben wir uns ja gewöhnt: Gestus und Stil Georges haben historische Würde.

Sie sehen, wohin mich die Lizenz des Lassens führt. Es ist eine Lizenz, die mich vom Anspruch befreit, Ihnen etwas über das Geheime Deutschland oder dessen Ausgrabung zu sagen; das hat ein Berufener schon getan, nämlich Ulrich Raulff.

Ich will – der Ankündigung gemäß – nicht mehr tun, als Ihnen ein paar Gedichte vorlesen und kurz kommentieren. Die Lizenz des Lassens erlaubt mir Allotria, oder, feinsinnig formuliert, ein kleines Divertimento ohne jede systematische Absicht. Damit aber das Unsystematische nicht völlig nackt erscheint, gebe ich ihm ein formales System, nämlich drei Überschriften. Ich spreche also

1. über die Spange oder Gold gab ich für Eisen
2. über den Zwerg, der sich zeigen darf
3. über Lieder im Ton des Volkes

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-028 | CC BY-NC-ND 4.0

Unter den Gedichten Stefan Georges ist mir eines immer merkwürdig erschienen. Als Leser und als jemand, der selbst Gedichte schreibt, hat es mich irritiert, wie ein Signal, das abrupt in die unerwartete Richtung gestellt wird. Aber was heißt Signal und was Richtung? Der Weichensteller ist natürlich der Dichter selbst, der uns bedeutet, er hätte auch eine ganz andere Entscheidung treffen können.

Aber vielleicht befrachte ich das Gedicht schon, ehe wir es gehört haben. Vielleicht bausche ich bloß eine nichtige Idee auf. Das Gedicht ist keines der großen Anthologiestücke, auch keines derer, die den Georgeschen Staat oder das Geheime Deutschland propagieren. Es ist kurz, umfaßt nur zwei Strophen, und es bildet den Abschluß des Bändchens *Pilgerfahrten* von 1891. Sein Titel *Die Spange* verweist womöglich auf seine Funktion in Georges kompositorischem Konzept: nämlich das härene Pilgergewand an die prunkende Sererseide des *Algabal* anzuschließen.

Die Spange

Ich wollte sie aus kühlem eisen
Und wie ein glatter fester streif.
Doch war im schacht auf allen gleisen
So kein metall zum gusse reif.

Nun aber soll sie also sein:
Wie eine große fremde dolde
Geformt aus feuerrotem golde
Und reichem blitzenden gestein.

Eine Spange ist nützlich-schön. Sie hält etwas zusammen, als Querholz im Bau, als Rand beim Schachbrett, als Metallband beim Schild, als Verschluß für zwei Buchdeckel – vor allem aber hält die Spange, mehr oder minder kostbar, die Gewänder der Frauen zusammen – oder auch das Haar und die Arme; etwa wie jene Spangen, die, nach Schillers Jungfrau, »die schönen Arme reizend umzirken.« Vielleicht meint Schiller aber nur Armreifen. Wie immer: Spangen sind erotisch. Denn selbst bei der alles andere als frivolen Droste heißt es von einer jungen Dame, der warm wird: »ei! denkt sie, bin ich doch allein | auf springt das Spangenpaar am Mieder.« Das also bei Annette!

Dennoch: wo Spangen im Spiel sind, gibt es keine letzte Lockerung. So dürfen wir uns vorstellen, daß auch Algabals Gewand von Spangen gehalten wird, da er im Anblick »seines teuren bruders« »leise nur die purpurschleppe rafft.«

Als der 23-jährige Stefan George die Spange zu seinem als Zyklus gedachten nächsten Band entwirft, trifft er eine wichtige ästhetische Entscheidung. Er verwirft ein älteres und sucht ein neues Konzept. Er trennt sich von der Vorstellung, seine Spange als glatten, schmucklosen Gegenstand zu gießen, weil kein Metall dafür »zum gusse reif« ist. Dagegen setzt er den Prunk:

Nun aber soll sie also sein:
Wie eine große fremde dolde
Geformt aus feuerrotem golde
Und reichem blitzenden gestein.

Lassen wir die Fragen der Gußtechnik beiseite, fragen wir nicht nach »schacht« und nach »gleisen« und wann Metall »zum gusse« reif ist: George hat wohl kaum an den Berliner Eisenguß gedacht, an jenen Eisenschmuck, der nach Wachsmodellen gegossen wurde; wohl auch nicht an Schinkels Eisernes Kreuz oder die chronischklamme preußische Kriegskasse im Kampf mit Napoleon, als man die Leute aufforderte, ihren Gold- gegen Eisenschmuck zu tauschen: »Gold gab ich für Eisen«, war die stolz-bescheidene Devise. Aber ein wenig erinnert Georges Stilideal doch an solche Askese: Ich wollte sie aus kühlem eisen | Und wie ein glatter fester streif.« Nennen wir das ein sachliches, ja neu-sachliches Ideal.

Mit der zweiten Strophe nimmt er es zurück. Er entscheidet sich – und es scheint für immer – für die »fremde dolde« »Geformt aus feuerrotem golde | Und reichem blitzenden gestein.« Er entscheidet sich für den Prunk. Er gibt das Eisen, das er nicht hat, gegen das Gold, das er erst erwartet. Ich muß nicht mit Beispielen für Prunk und Schmuck aufwarten. Selbst wo George sich einschränkt, ist der momentane Verzicht eher dazu angetan, den Effekt zu steigern. Das blaue Kleid aus Sererseide ist »Mit sardern und safiren übersät | In silberhülsen säumend aufgenäht | Doch an den armen hat er kein geschmeide.«

Wenigstens das. Und auch sonst kann von Gold-gab-ich-für-Eisen nicht die Rede sein. Sondern vom absoluten Gegenprogramm. Es dringt in das Menschlichste ein. Noch wenn er dem geliebten Wesen entgegentritt, geht es preziös um Preziosen:

> Ich trat vor dich mit einem segensspruche
> Am abend wo für dich die kerzen brannten
> Und reichte dir auf einem samtnen tuche
> Die höchste meiner gaben: den demanten.

Wir suchen nicht nach Namen, nicht nach »personen und örtern«, wie es George in der Vorrede zum *Jahr der Seele* verpönt. Immerhin suchte er einmal für Ida Coblenz, um die es hier bekanntermaßen geht, einen Smaragd aus. Auch wollen wir den Dichter nicht dafür tadeln, daß ihm das Schmückende, das Ornament kein Verbrechen war. Immerhin hat er sich später von Melchior Lechters Ornamentsucht distanziert. Wir wollen uns nicht einen andern Dichter wünschen als den, den es gibt: er ist unsere Lust, also auch unser Anstoß. Es könnte aber sein, daß unter den Schätzen seiner Poesie sich das ein oder andere findet, das an das einfache Eisen, an den glatten Reif erinnert – an jenes Einfache, das bekanntlich schwer zu machen ist. Brecht, dem wir diese Formulierung verdanken, dekretierte freilich auch: »George ist unsinnlich und setzt dafür verfeinerten Kulinarismus.«

Aber vielleicht doch nicht immer. Vielleicht nicht einmal da, wo wir ihn besonders erwarten. Welches von Georges Büchern trägt einen pompöseren Titel als *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte | Der Sagen und Sänge | Und der hängenden Gärten* von 1895? Hofmannsthal spürte aus ihm »eine unglaubliche Ruhe und die Kühle eines tiefen Tempels« wehen. Es ist, in seinem Zwittertum zwischen Lyrismus und Lehrhaftigkeit, ein unterschätztes Buch. Es enthält ganz großartige Gedichte wie »Der Herr der Insel« aber auch manch bloße Feierlichkeit, vor allem in den »Preisgedichten«. Um so merkwürdiger und erstaunlicher, was sich unter dem

recht verschmockten Titel *Sänge eines fahrenden Spielmanns* an liedhaften Formen findet, darunter das ebenso schöne wie schlichte: *Sieh mein kind ich gehe*:

Sieh mein kind ich gehe.

Denn du darfst nicht kennen
Nicht einmal durch nennen
Menschen müh und wehe

Mir ist um dich bange
Sieh mein kind ich gehe
Dass auf deiner wange
Nicht der duft verwehe

Würde dich belehren.
Müsste dich versehren
Und das macht mir wehe.
Sieh mein kind ich gehe.

Ist das nicht aus kühlem Eisen (und gar nicht so kühlem Gefühl) ein glatter Streif? Geschenk an ein Geliebtes, dem Angst und Sorge gelten. Geliebt und umsorgt um den Preis des vollgültigen Erwachsenseins – angesprochen als Kind. Das ist pädagogischer Eros, der seiner Pädagogik entsagt. Der das Geliebte unberührt, unverletzt halten möchte, um des unsterblichen Reizes willen »Dass auf deiner wange | Nicht der duft verwehe.«

Wer nun reklamiert, daß der Liebende ziemlich autoritär redet, möge das *Lied des Zwergen* hören. Womit wir bei unserem zweiten Kapitelchen wären. Dies ist der erste Teil des Lieds:

Ganz kleine vögel singen.
Ganz kleine blumen springen.
Ihre glocken klingen.

Auf hellblauen heiden
Ganz kleine lämmer weiden.
Ihr fliess ist weiss und seiden.

Ganz kleine kinder neigen
Und drehen sich laut im reigen -
Darf der zwerg sich zeigen?

Ist das nicht herzig? Noch kleiner geht es doch wohl nicht. Die Diminutive – sofern sie schlagen können – erschlagen fast einander. So bescheiden kann keiner sein – auch der nicht, der sich zum Zwerg macht. Die Sprache verrät ihn. Auftrumpfend die Dreierreime, wenn auch die schlichtesten, die sich denken lassen. Aber kalkuliert sind sie; so sehr, daß George sich über die Vertonung ärgerte, die Clemens von Franckenstein ihm April 1896 geschickt hatte. Nicht wegen der Musik, sondern weil der Text entstellt war und der Komponist aus seinen Versen »irgendwelche thörichten reimspiele gemacht hatte.« Gleichwohl hat der Text etwas auftrumpfend

Naives, ja Infantiles. Doch die ostentative Harmlosigkeit ist untergründig dämonisch, koboldhaft. Sie ist märchenhaft oder doch aus dem Märchen geborgt. Ob George in seiner Kindheit dem bucklichten Männlein begegnet ist? Walter Benjamin beschwört es in seiner *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert:*

Will ich in mein' Keller gehn,
Will mein Weinlein zapfen;
Steht ein bucklicht Männlein da,
Tut mir'n Krug wegschnappen.

Ist der Zwerg, der sich zeigen darf, einer aus jener Sippe, die Fürbitte verdient?

Liebes Kindlein, ach, ich bitt,
Bet fürs bucklicht Männlein mit.

An einer ganz anderen Stelle, in seinem *Rückblick auf Stefan George,* bringt Benjamin ein Argument ins Spiel, das über das Zwergenthema hinausreichen dürfte. Es ist die lapidare These: »Es wohnt aber in diesem Dichter selbst ein Gegenspieler des Propheten.« Auch kann es kein Zufall sein, daß Benjamin diesen Gedanken etwas später mit konkreten Hinweisen, mit Gedichttiteln belegt. Wenn man bedenkt, daß Benjamins *Rückblick auf Stefan George* im Juli 1933 in der *Frankfurter Zeitung* erschien, bekommt der folgende Satz einen besonderen Akzent. Sie – die Jugend, und er meint auch die Jugend mit, die auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs gefallen war – die Jugend also »fand in jener Priesterwissenschaft der Dichtung, die in den ›Blättern für die Kunst‹ gehütet wurde, nie einen Nachhall der Stimme, die ›das Lied des Zwergen‹ oder die ›Entführung‹ getragen hatte.« Was aber fand sie bei George? Benjamin: »Trost in Betrübnissen, für die er heute schwerlich mehr ein Herz, Gesang in einer Weise, für die er heute schwerlich mehr ein Ohr hat.« Wie sollte er auch? George – in dessen Ohr das äußerst schrill geklungen haben muß – George hatte längst aufgehört zu dichten, er hatte im Juli 1933 nur noch knapp fünf Monate zu leben.

Doch nicht Benjamins Abfertigung Georges interessiert mich, sondern der nicht weiter ausgeführte, etwas rätselhafte Hinweis auf das *Lied des Zwergen.* Welchen George hatte Benjamin als inneren Gegenspieler des Propheten im Sinn? Vielleicht den des zweiten Teils unseres Zwergenlieds?

Ich komme vom palaste
Zu eurer kinder tanz
In ihrem frohen kranz
Will eines mich zu gaste?

Der ich mich scheu verberge
Ich habe kron und thron.
Ich bin der feien sohn
Ich bin der fürst der zwerge.

George hatte kaum Sinn für Ironie. Aber doch einigen für Maskierung und Rollenspiel. Der Zwerg selbst ist es, der die Maske lüftet. Er kommt aus einem eigenen

Reich, seine Mimikry kaschiert nur die wahre Souveränität und Macht: »Ich bin der feien sohn | Ich bin der fürst der zwerge.« Der innere Gegenspieler zum Propheten ist der Abkömmling von Feien, von Feen, einem älteren Wort gemäß, also ein Zauberer, ein Magier. Er träumt nicht den »Traum von großer Magie«, wie Hofmannsthal in seinem prunkvollen Gedicht, er ist bescheidener und anspruchsvoller zugleich. Er stammt aus einer Zeit, als das Wünschen noch geholfen hat, er hat die *Kraft* des Wünschens. Dies zeigt der dritte, der Schlußteil des Liedes. Hier zeigt der Zwerg, was er kann:

Dir ein schloss. dir ein schrein –
Fülle aller schätze und ihr glanz sei dein!

Dir ein schwert. dir ein speer –
Zarter gunst der schönen sei dein weg nie leer.

Dir kein ruhm. dir kein sold –
Dir allein im liede liebe und gold.

Es sind archaische Wünsche, märchenhafte Erfüllungen. Das Erotische darin hat seinen zarten Doppelsinn. In der Zeile »Zarter gunst der schönen sei dein weg nie leer« darf offenbleiben, ob der Plural oder der Singular gemeint ist: also die Schönen (die Knaben, meinetwegen als die Süßen oder die sehr Süßen) – oder eben die einzige, die schöne Dame. Lassen wir dahingestellt, ob Adorno recht hat mit dem Satz: »Die passioniertesten Liebesgedichte des Frauenfeindes können übrigens nur Frauenbildern gelten.«

Wie auch immer: über die Wirklichkeit gebot George durchaus nicht nach Wunsch, hätte es auch dann nicht getan, wenn er Mimikry geübt oder sich aufs Zwergenmaß reduziert hätte. Mehr als sein Stolz stand ihm im Weg. Bekanntlich scheiterte seine Liebe zu Ida Coblenz. Aber nicht das Biographische soll uns interessieren, sondern das Künstlerische, genauer: das Artifizielle und sein Verhältnis zur Wahrheit – das Gold, zurückgetauscht in schlichtes Eisen. Es gibt solche Stücke, in denen das Artifizielle so zurückgenommen ist, daß es ins Authentische umschlägt.

Das folgende Gedicht stammt erstaunlicherweise aus jenem Gedichtband, der seine Kunststrenge im Titel führt, aus dem *Siebenten Ring* von 1907. Es ist ohne Titel:

Fenster wo ich einst mit dir
Abends in die landschaft sah
Sind nun hell mit fremdem licht.

Pfad noch läuft vom tor wo du
Standest ohne umzuschaun
Dann ins tal hinunterbogst.

Bei der kehr warf nochmals auf
Mond dein bleiches angesicht …
Doch es war zu spät zum ruf.

Dunkel – schweigen – starre luft
Sinkt wie damals um das haus.
Alle freude nahmst du mit.

Das sind Verse aus Trochäen, aus fallenden Versen. Aber sie schwingen nicht aus; ihr Fall trifft am Versende auf eine Wand, endet stumpf, ohne Klang, gleichsam gestaucht. Dazu verzichten sie – über das ganze Gedicht – auf den Reim. Starrer und härter kann man nicht schreiben. Ein – fast unerlaubter – Trick vermag das zu zeigen. Man wandle die Trochäen in Jamben um – etwa so: »Die Fenster wo ich einst mit dir | Am Abend in die landschaft sah | Sie sind nun hell mit fremdem Licht« – und man hat eine spannungslsose, eine harmlos-sentimentale Szene.

Sentimentales weist Georges Gedicht ab, nicht aber einfühlsame Schilderung. Wunderbar knapp und leuchtend der Lichteffekt der dritten Strophe: das Aufleuchten des Gesichts als Aufwerfen, worin sich die Macht, die objektive Gewalt des Vorgangs ausdrückt:

Bei der kehr warf nochmals auf
Mond dein bleiches angesicht …
Doch es war zu spät zum ruf.

Viel wäre über die kunstvolle Kunstlosigkeit des Gedichts zu sagen; es handelt sich – jedenfalls in Georgeschen Maßstäben – um ein Stück *arte povera*. Am deutlichsten im lakonisch-hilflosen Schluß, in der gefassten Fassungslosigkeit der Zeile: »Alle freude nahmst du mit.«

Aber – merkwürdig genug – auch die blühenden Töne stehen George zur Verfügung; wiederum im *Siebenten Ring* und wiederum in einer Weise, die Schmuckverzicht und Kunst mit einander verbindet. Womit wir im dritten Kapitelchen angelangt wären, bei den Liedern im Volkston. Ich meine die Lieder im *Siebenten Ring*. Ich will zwei davon kurz kommentieren. Hier das erste, auch dies ohne Titel:

Im morgen-taun
Trittst du hervor
Den Kirschenflor
Mit mir zu schaun.
Duft einzuziehn
Des rasenbeetes.
Fern fliegt der staub . .
Durch die natur
Noch nichts gediehn
Von frucht und laub -
Rings blüte nur . . .
Von süden weht es.

Das scheint gemacht wie eine Improvisation, kurz und dennoch sacht tropfen die Zeilen. Dagegen wirkt Hofmannsthals deutlich berühmterer und gewiß betörenderere »Vorfrühling« fast etwas parfümiert:

Es läuft der Frühlingswind
Durch kahle Alleen,
Seltsame Dinge sind
In seinem Wehn.

Bei George gibt es keine »Glieder, die atmend glühten«, keine »flüsternden Zimmer«, keinen Schimmer der Ampel – kurz: keinerlei Fin-de-siècle-Erotik. Es gibt ein Du, das einfach und doch geheimnisvoll hervortritt. Es gibt das gemeinsame Betrachten der Natur. Wobei das lyrische Ich verrät, daß ihm – wie aus alter Winzertradition – am Gedeihen von Frucht und Laub gelegen ist. Im Augenblick, der hier erhascht werden will, gibt es nur dies: »Rings blüte nur.« Ist das viel oder wenig? Jedenfalls genug, um nicht mehr zu fordern. So endet das Gedicht im Offenen: »Von süden weht es.«

George erschafft ein kleines Tonstück: schlichteste Worte, einfachste Form, so scheint es, Reime, die sich wie natürlich einstellen, mal paarweise, mal über mehrere Zeilen hin verbunden. Lied, sagt George. Volkslied, möchte man sagen. Aber wo gibt es solche Volkslieder, solche Poesie-Mobiles, die vom eigenen Hauch getragen werden? In der Volksliedtradition dominieren die vierzeiligen sangbaren Strophen, nicht solche Klanggespinste. Und zum Volkston hat Brecht das Nötige gesagt, nämlich: »Es ist schwierig, vom Volkslied zu lernen. Die modernen Lieder ›im Volkston‹ sind oft abschreckende Beispiele. Wo das Volkslied etwas Kompliziertes einfach sagt, sagen die modernen Nachahmer Einfaches (oder Einfältiges) einfach. Außerdem wünscht das Volk nicht tümlich zu sein.«

Nun, George ist alles andere als tümlich. Aber was ist er? Wie tief steht er in der Tradition, wie neu und subjektiv ist er? Hier ein zweites Stück dieser Art, auch dies ohne Titel:

Im windes-weben
War meine frage
Nur träumerei.
Nur lächeln war
Was du gegeben.
Aus nasser nacht
Ein glanz entfacht -
Nun drängt der mai.
Nun muß ich gar
Um dein aug und haar
Alle Tage
In sehnen leben.

Auch dieses Gebilde scheint so schlicht, daß man seinen Inhalt nicht paraphrasieren muß. Vielleicht ist es noch eine Spur artifizieller, zumal in der Reimbehandlung. Anfangs- und Schlußreime – in ihrer Folge vertauscht – bilden eine Klammer, darf ich sagen: eine Spange, die den zarten Stoff des Gedichts zusammenhält, nämlich: »Im windes-weben | War meine frage« und »Alle Tage | In sehnen leben.«

Erstaunlich, wie der leicht jugendstilhafte Anfang in einen gleichsam reinen

Volksliedton übergeht, ohne etwas Imitatorisches oder Anbiederndes zu zeigen. George hat nichts von Borchardts angestrengtem Ehrgeiz der Restitution alter Formen. Borchardt – so spottet Adorno in seinen *Minima moralia,* nenne seine Umbildungen nicht »Im Volkton«, sondern »Im Tone des Volkes«: »Das aber klingt wie: ›Im Namen des Gesetzes‹.«

Derlei Polizeiton liegt selbst dem strengen George fern. Am fernsten im Gespinst der Zeilen, die anheben: »Im windes-weben | War meine frage | Nur träumerei.« Erstaunlicherweise ist ausgerechnet diesem Gedicht die Ehre erwiesen worden, in einem ambitionierten Essay über Lyrik und Gesellschaft als Exempel zu figurieren. Theodor W. Adorno – denn um ihn handelt es sich – exerziert an ihm seine stupende Kunst, ästhetische Details auf ihr Gesellschaftliches hin durchsichtig zu machen.

Zunächst freilich dekretiert er: »Am hohen Stil ist keine Sekunde Zweifel.« Eben diesen Zweifel möchte ich anmelden. Denn die Zartheit, die Delikatesse dieser Verse unterläuft die gängigen Schranken der Stil-Ebenen. Adorno belegt das selbst, wenn er das Gedicht in die Nähe von Minnesang und Mittelalter rückt. Er schreibt: »Insofern ist das Gedicht, wie George insgesamt, in der Tat neuromantisch. Beschworen aber werden nicht Realien und nicht Töne, sondern eine entsunkene Seelenlage.«

Nicht nur das, denn wenn wir Adorno weiter folgen, verfolgt George in diesem Gedicht die Idee einer reinen Sprache. Und dieser Gedanke mündet in die schöne Passage, die er dem Schluß des Gedichts widmet: »Die vier Zeilen ›Nun muß ich gar | Um dein aug und haar | Alle Tage | In sehnen leben‹, die ich zu dem Unwiderstehlichsten zähle, was jemals der deutschen Lyrik beschieden war, sind wie ein Zitat, aber nicht aus einem anderen Dichter, sondern aus dem von der Sprache unwiederbringlich Versäumten. Sie müßten dem Minnesang gelungen sein, wenn dieser, fast möchte man sagen, wenn die deutsche Sprache selber gelungen wäre.«

Ein verführerischer, aber auch leicht fataler Gedanke, fatal in der Zuspitzung, die deutsche Sprache – und gar die ihrer Lyrik – könne auf irgendeine Weise mißlungen sein. Die Vorstellung, daß Georges kleines Gedicht auf solche Schlüsse zuläuft, strapaziert natürlich jeden pragmatischeren Begriff von Hermeneutik und Dialektik, jedenfalls meinen.

Deshalb möchte ich – pragmatisch – ein Detail herausheben, das auch Adorno erwähnt: Subtile Ohren hätten das »gar« als elliptisch und des Reimes willen verwandt empfunden: »Nun muß ich gar | Um dein aug und haar | Alle Tage | In sehnen leben‹.« Adorno rettet die Stelle mit einem geistreichen Apropos: »Aber die großen Kunstwerke sind jene, die an ihren fragwürdigsten Stellen Glück haben«, sagt er; ja er meint, erst dies »gar« stifte mit der Kraft des déjà-vu den Rang des Gedichts. Schlichter gewendet darf man daran erinnern, daß »gar« eine Affirmation ist, die der älteren Poesie tatsächlich nicht fremd ist. Ich zitiere aus Walthers Alters-Elegie die Klage, daß auch die Jugend nicht mehr ist wie sie einmal war:

> swar ich zer werlte kêre, da ist nieman frô:
> tanzen, lachen, singen zergât mit sorgen gar:
> nie kristenman gesaehe sô jaemerlîche schar.

Aber zurück zu Georges »gar«: über seine Reimfunktion hinaus prägt es den Stil, den Rekurs auf ältere Tradition. Er ist so diskret, daß es der Schärfe von Adornos Diagnostik bedarf, es zum déjà-vu zu adeln. Das Vergrößerungsglas bietet ja seine eigene Verzerrung, die des rechten Maßes.

Geben wir aber Adorno zu, es werde in diesen Versen eine »entsunkene Seelenlage« beschworen, dann möchte ich an dieser Formulierung das »beschworen« vor dem »entsunken« hervorheben. Was ist – von heute aus gesehen – nicht alles »entsunken«? Das Entsunkene ist gleichsam nur dem Halt entglitten, aber nicht völlig versunken – das gehört zur Kraft einer Kultur, die festhalten oder wieder heraufrufen kann. Auch bei Adorno ist dieser Gedanke wirksam. Wie wäre er sonst auf den Gedanken gekommen, Georges Zeilen wären gewissermaßen nicht von ihm, sondern so, »als wären sie von Anbeginn der Zeiten da gewesen und müßten für immer so sein.«

Damit sind wir bei Borchardts Vorstellung, es gebe so etwas wie einen »Ewigen Vorrat deutscher Poesie«. Bei Adorno erscheint derlei schon im Irrealis, als Schimmer von Utopie. Man kann nicht behaupten, daß unsere Hoffnungen seitdem stabiler geworden sind. Kulturen transformieren sich, wenn sie nicht ganz sterben. Die Haltbarkeit von Versen ist daran geknüpft, was von Lesern behalten wird. Deshalb trainierte George seine Jünger im Hersagen von Versen. Auswendiglernen ist – mit dem wunderbaren Ausdruck – learning by heart. Was Georges Chancen angeht, so werden sich neben den Anthologie-Stücken, die uns in seinen totgesagten Park rufen, vielleicht auch jene Ephemeriden halten, die aus minderen Metallen sind, meinetwegen aus Eisen. Einige von ihnen – ob im Volkston oder im Ton des Volkes – nähern sich der Anonymität des Volkslieds. So das späte *Lied*, das wie eine Ballade von Uhland klingt, fast schon anonym.

Es ist die Geschichte vom Knecht, der sich im Wunderwald verirrt und – für tot gehalten – nach sieben Jahren ins Dorf zurückkommt. Die Leute verhöhnen ihn und das, was er erzählt, und sagen, er sei des Weines voll und toll:

So trieb er täglich in das feld
Und sass auf einem stein
Und sang bis in die tiefe nacht
Und niemand sorgte sein.

Nur kinder horchten seinem lied
Und sassen oft zur seit . .
Sie sangen's als er lang schon tot
Bis in die spätste zeit.

Ich frage nicht, ob wir wie die Kinder werden können. Wenn ich mir aber diesen unbekannten Sänger vorstelle, so nicht als den preziösen Sänger der Hirten- und Preisgedichte, noch weniger als Stifter eines besternten Bundes, sondern als einen alten weißhaarigen Mann, ähnlich dem, der seine Hand an die sonnenwarme Wand eines Hauses in Minusio legt.

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

ULRICH RAULFF

JAHRESBERICHT DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

2007/2008

Nach dem Spiel ist vor dem Spiel, besagt eine alte Regel aus dem Rasensport. Übertragen auf Einrichtungen der Wissenschaft und deren qualifizierte Bewertung lautet sie: Nach der Evaluation ist vor der Evaluation. Das wichtigste Ereignis des Jahres 2007 im Leben der Marbacher Institute ist zweifellos die Evaluation durch den Wissenschaftsrat gewesen. Nach der Begehung am 8. und 9. Februar 2007 durch die Bewertungsgruppe erfolgte am 13. Juli 2007 die Verabschiedung und Veröffentlichung der Wissenschaftsratsempfehlungen. Das Ergebnis war für Marbach außerordentlich erfreulich.

Im Gutachten des Wissenschaftsrats heißt es: »Das DLA nimmt seine Aufgaben in hervorragender Weise wahr, es besitzt ein unverwechselbares Profil und findet mit seiner Arbeit national wie international zu Recht breite Anerkennung.« In der Erwerbung, Erschließung und Bewahrung des Quellenmaterials erbringe das DLA eigenständige Forschungsleistungen und liefere einen entscheidenden Beitrag im wissenschaftlichen Dialog mit den Philologien, der Philosophie und der Wissenschaftsgeschichte. Gleichzeitig vermittele das DLA im Rahmen von Ausstellungen, Tagungen, Lesungen, Vorträgen, Publikationen, Konzerten und Performances die Sammlungsbestände erfolgreich in die Öffentlichkeit und komme damit seinem Auftrag der kulturellen Bildung überzeugend nach. Besonderes Lob zollte der Wissenschaftsrat der Marbacher Nachwuchsförderung und dem Stipendienprogramm. Er empfahl den weiteren Ausbau der Wissenschaftlichen Kooperationen und der Beziehungen zur Auslandsgermanistik.

Handlungsbedarf sieht der Wissenschaftsrat in der Trägerschaft und Gremienstruktur der Deutschen Schillergesellschaft sowie in der Binnenstruktur des Deutschen Literaturarchivs. Der Vorstand der Deutschen Schillergesellschaft setzte daraufhin im Sommer 2007 eine Beraterkommission für Organisation und Leitung (BOL) unter Vorsitz von Prof. Dr. Klaus-Dieter Lehmann, damals Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, jetzt Präsident des Goethe-Instituts, ein. Die Kommission wird im Sommer 2008 ihre Empfehlungen zur Umsetzung des Wissenschaftsratsgutachtens vorlegen. Neben Prof. Dr. Lehmann gehören ihr als weitere Mitglieder Ministerialdirektorin Dr. Ingeborg Berggreen-Merkel (Leiterin der Abteilung Kultur und Medien und Stellvertreterin des Kulturstaatsministers Bernd Neumann), Klaus Tappeser (Ministerialdirektor im baden-württembergischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst), Susanne Weber-Mosdorf (Assistant Director-General – Executive Director of the WHO Office at the European Union) und

DOI https://doi.org/10.46500/83530321-031 | CC BY-NC-ND 4.0

Dr. Walther Zügel (ehem. Vorstandsvorsitzender der Landesgirokasse Stuttgart, Gründungsmitglied des Freundeskreises des DLA) an.

Die Beratergruppe überprüft auch die Ergebnisse der Geschäftsprozeßanalyse (GPA), die ebenfalls vom Wissenschaftsrat empfohlen und im Lauf von Herbst und Winter 2007/08 im DLA durchgeführt wurde. Die GPA bildet die Grundlage für die Empfehlung zur Neugliederung der bisherigen Abteilungsstruktur und zur Festschreibung bzw. Neueinrichtung verschiedener, für die Weiterentwicklung des DLA notwendiger Stellen. Das Ergebnis ihrer Beratungen wird die BOL in Form von Empfehlungen zunächst dem Vorstand der DSG vorlegen. Der Vorstand wird sie im Ausschuß vorstellen und, soweit es sich um Strukturveränderungen handelt, welche die Satzung der DSG berühren, der Mitgliederversammlung zur Abstimmung vorlegen.

Das zweite große Problem, das uns während des ganzen Jahres 2007 in Atem hielt, war die Innensanierung des Schiller-Nationalmuseums und deren Finanzierung. Die Deckelung der von Bund und Land zugesagten Beiträge von jeweils 1,5 Millionen Euro konfrontierte die Schillergesellschaft mit der Notwendigkeit einer enormen Spendenaktion: Sollte sie doch ganz allein die verbleibenden Restkosten von 2,5 Millionen aufbringen (auf 5, 5 Millionen beliefen sich die Baukosten laut Z-Bau). Hinzu kam die Finanzierung der Ersteinrichtung des Museums mit geschätzten Kosten von über einer halben Million; hinzu kommen werden außerdem die bei einer Altbausanierung unvermeidlichen Überraschungen, sprich zusätzlichen Kosten. Angesichts dieser schwierigen Lage war die Spendeneinwerbung Marbachs ungewöhnlich erfolgreich – nicht zuletzt dank der überaus regen Unterstützung unserer Bemühungen durch den Freundeskreis und namentlich seinen Vorsitzenden, Prof. Dr. Leibinger.

Bis zum Ende des Jahres 2007 waren Spenden in einer Gesamthöhe von 1,6 Millionen Euro bei der DSG eingegangen oder fest zugesagt. Unter diesen Spenden ragten diejenigen des Freundeskreises, verschiedener Stiftungen und zahlreicher Unternehmen, aber auch einzelner Privatpersonen hervor. Sieben Einzelspenden erreichten oder überschritten (teilweise sehr deutlich) die Marke von 100.000 Euro, die für die Benennung eines Raums des Museums nach einem Spender stand. Auch wenn die für die Innensanierung zur Verfügung stehende Zeit bedenklich knapp war (und immer knapper wurde), haben wir doch – selbstverständlich! – am 10. November 2009 als dem Stichdatum für die Wiedereröffnung des Schiller-Nationalmuseums festgehalten.

Am 19. November 2007 empfing das Deutsche Literaturarchiv Marbach den Staatsminister für Kultur und Medien, Bernd Neumann. Der Minister ließ sich durch Archiv, Bibliothek und Museum führen und warf auch einen Blick in das leerstehende und seiner Innensanierung entgegensehende Schiller-Nationalmuseum. Er zeigte sich von den Einrichtungen und Präsentationen Marbachs sehr beeindruckt und ließ dies auch in einer am nächsten Tag verbreiteten Pressemitteilung zum Ausdruck kommen. Am Abend gab Minister Frankenberg in Stuttgart ein Essen für den Berliner Gast. Dem Vernehmen nach sollen auch die Finanzierungsnöte Marbachs bei der Innensanierung des SNM zwischen den beiden Ministern zur Sprache gekommen sein.

Auch der Abschluß der Historisch-Kritischen Mörike-Ausgabe bereitete dem Deutschen Literaturarchiv, nachdem das Land seine Finanzierung zum Jahresende 2006 eingestellt hatte, Kopfzerbrechen. Die Edition wurde hier seit dem Jahr 1963 vorbereitet und durchgeführt. Es ist der regen und überaus erfolgreichen Sammeltätigkeit der Mörike-Gesellschaft im Zusammenspiel mit dem Archiv zu verdanken, daß das Ziel der Fertigstellung in greifbare Nähe gerückt ist. Den Abschluß machten die Ernst H. Klett-Stiftung sowie die Robert Bosch Stiftung in Stuttgart, das Land Baden-Württemberg und einige private Mäzene möglich. Den größten Teil der Gesamtausgabe hat das Land Baden-Württemberg mit rund 3,5 Millionen Euro seit 1963 finanziert.

Im Literaturmuseum der Moderne wurden im Berichtsjahr zwei große Ausstellungen gezeigt: *Ordnung. Eine unendliche Geschichte* (21. Juni – 21.Oktober 2007) stand ganz im Zeichen des Jahresthemas »Ordnen«. »Kippfiguren. Robert Gernhardts Brunnen-Hefte« (11. November 2007 – 24. Februar 2008) präsentierte die Schreib-, Notiz- und Skizzenhefte des 2006 verstorbenen Dichters und Satirikers. Beide Ausstellungen stießen bei der Presse und bei den Museumsbesuchern auf großes Interesse und fanden eine ausgesprochen positive Resonanz. Die Gernhardt-Ausstellung konnte dank finanzieller Unterstützung durch verschiedene Stiftungen an das Literaturhaus Frankfurt wandern, wo sich ihr Erfolg fortsetzte. Als *WortSpielZeug* (25. März – 6. Mai 2007) wurden die Poesieautomaten, Literaturmaschinen und eben Wortspielzeuge Hans Magnus Enzensbergers gezeigt. In Schillers Geburtshaus konnten die Zeichnungen Christophine Reinwalds, einer Schwester Schillers, aus den Beständen der Kunstsammlungen des Literaturarchivs präsentiert werden (4. September – 16. November 2007), nachdem sie zuvor auf der Elisabethenburg in Meiningen zu sehen gewesen waren.

Besonderer Erwähnung ist eine Auszeichnung wert: Im Oktober konnte sich das Deutsche Literaturarchiv Marbach über die mit 20.000 Pfund dotierte Auszeichnung freuen, die der Architekt David Chipperfield in London vom Royal Institute of British Architects (RIBA) für das Literaturmuseum der Moderne in Marbach am Neckar erhielt. Das im Juni 2006 eröffnete Museum war neben fünf anderen Gebäuden für den renommierten Architekturpreis vorgeschlagen worden.

Dem Jahresthema »Ordnen« galt auch der »Tag der Erschließung« (19.-20. April), der Anlaß zur intensiven Fachdiskussion über den Umgang mit Quantitätsproblemen bot; ebenso die Jahrestagung unter dem Titel *Unsichtbare Ordnungen* (14. Dezember), bei der im Rückblick noch einmal die Frage nach den impliziten und expliziten Ordnungen des Literarischen gestellt werden konnte. In Verbindung mit dem Museumsverband Baden-Württemberg und der Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten (ALG) thematisierten Museumswissenschaftler und Kuratoren Formen der Literaturausstellung. Gemeinsam mit der Norbert-Elias-Stiftung und dem Suhrkamp-Verlag konnte der Abschluß der Elias-Ausgabe gefeiert werden, zur Fertigstellung des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie* im Schwabe-Verlag wurde begriffsgeschichtlich Bilanz gezogen. Zum 100. Geburtstag von Dolf Sternberger sprachen Bernhard Vogel, Klaus Landfried und Günther Nonnenmacher (23. Juni). *Strukturalismus in Deutschland 1910-1975* sondierte der Marbacher Arbeitskreis Geschichte der Germanistik bei

seiner von der Thyssen Stiftung geförderten Tagung (7.-10. November). Daneben sind zahlreiche Gasttagungen zu nennen, so die zusammen mit der Humboldt-Universität Berlin und der Konrad-Adenauer-Stiftung konzipierte Tagung *Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945* (28.-30. März).

Im Rahmen der 3. Internationalen Sommerschule, die wir gemeinsam mit dem DAAD, dem Bundesbeauftragten für Kultur und Medien, der Universität Stuttgart und der University of Wisconsin, Madison, durchführten, stellten 20 Doktoranden aus 12 verschiedenen Ländern 15. Juli anhand der Archivbestände die Frage nach *Theoriegenerationen 1945-1989* (15. Juli – 3. August). Dank der Unterstützung durch die Volkswagen Stiftung konnten 30 amerikanische Doktoranden und Postdoktoranden zum *Autobiographischen Schreiben in der deutschsprachigen Literatur* auf dem Marbacher Campus arbeiten (15.-19. Juni). Das Marbacher Stipendienprogramm konnte weiter ausgebaut werden, wichtige Drittmittelstipendien wie das zusammen mit der Gerda-Henkel-Stiftung eingerichtete Stipendium für Ideengeschichte wurden 2007 auf den Weg gebracht und konnten 2008 zum ersten Mal vergeben werden.

Die Schillerrede hielt in diesem Jahr der langjährige Redakteur der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und glänzende Stilist Dr. h. c. Henning Ritter. Er sprach am 10. November 2007 über Schillers Satz »Man wird in andern Weltteilen in dem Neger die Menschheit ehren und in Europa sie in dem Denker schänden«. Zur Eröffnung der Robert Gernhardt-Ausstellung sprach am darauffolgenden Morgen der kurz zuvor mit dem Büchner-Preis der Darmstädter Akademie geehrte Autor und langjährige Freund Marbachs Martin Mosebach.

Zum Schluß seien einige Personalia erwähnt. Am 1. März 2007 nahm Gunilla Eschenbach ihre Arbeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Handschriftenabteilung auf. Im Juni wurde Dr. Bernhard Fischer, der Leiter des Cotta-Archivs, als Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs an die Klassik Stiftung Weimar berufen. Als Leiter des Cotta-Archivs folgt ihm in Marbach Dr. Helmuth Mojem nach. Im Oktober 2007 hat die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt drei ordentliche Mitglieder aufgenommen: Die Schriftstellerin Sibylle Lewitscharoff, den Schriftsteller Navid Kermani und den Marbacher Hausherrn Ulrich Raulff. Eine besondere Freude war es für das Archiv, am 8. Mai den Schriftsteller und Literaturnobelpreisträger Orhan Pamuk anläßlich eines Überraschungsbesuchs im Anschluß an seine Stuttgarter Lesung in Marbach begrüßen zu können.

AUS DER ARBEIT DES SCHILLER-NATIONALMUSEUMS, DES LITERATURMUSEUMS DER MODERN UND DES DEUTSCHEN LITERATURARCHIVS

ALLGEMEINES

Die nachfolgenden Zahlen und Listen zum Jahr 2007 (Angaben zum Vorjahr sind in Klammern hinzugefügt) geben nur den *wichtigsten Teil* unserer Aufgaben wieder. Das gilt vor allem für das stets wachsende Gebiet der mündlichen und schriftlichen Auskünfte.

Die hier mitgeteilten Berichte wurden verfaßt von: Jutta Bendt (Bibliothek), Ulrich von Bülow (Handschriftenabteilung), Michael Davidis (Kunstsammlungen), Helmuth Mojem (Cotta-Archiv), Heike Gfrereis (Museumsabteilung), Roland S. Kamzelak (Direktionsabteilung), Rudi Kienzle (Museumspädagogische Arbeit mit Schulen), Marcel Lepper (Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik), Thomas Schmidt (Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten in Baden-Württemberg), Friedbert Sommer (Verwaltung) und Christiane Dätsch (Presse- und Öffentlichkeitsarbeit).

Mitarbeiterschaft: Am 31. Dezember 2007 waren 160 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter im Schiller-Nationalmuseum, Deutschen Literaturarchiv und Literaturmuseum der Moderne in Voll- und Teilzeit beschäftigt. 145 von Ihnen wurden aus 100,5 Planstellen der Deutschen Schillergesellschaft sowie aus 2 Planstellen der vom Land eingerichteten Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten in Baden-Württemberg finanziert; dazu kamen 13,25 befristete projektgebundene Stellen, die überwiegend aus Sachbeihilfen der Deutschen Forschungsgemeinschaft, aber auch aus Sondermitteln des Landes Baden-Württemberg für die Mörike-Ausgabe und aus Stiftungsmitteln von privater Seite finanziert wurden. Auch 2007 waren zahlreiche wissenschaftliche Volontäre/innen, Hilfskräfte sowie Praktikanten befristet tätig.

Benutzung: 2007 haben sich in den Benutzungsbüchern 9955 Gäste eingetragen (2006: 9387). Gezählt sind dabei die täglichen Eintragungen, die jeder Benutzer vornimmt.

Collegienhaus: Im Collegienhaus summierten sich – mit Schwerpunkt auf den Zeiten der Semesterferien – die Aufenthalte von Erwachsenen auf 8506 Tage (2006: 8.869), von Kindern auf 183 Tage (2006: 96). Damit wurde eine Auslastung von 70,59 % erreicht (2006: 70,93 %; wegen der Wochenenden und Feiertage kann nicht mehr als 80 % der theoretischen Kapazität ausgelastet werden).

Deutsche Schillergesellschaft: Am 31. Dezember 2007 gab es 3.509 Mitglieder der Deutschen Schillergesellschaft (2006: 3.545). 126 neue Mitglieder sind im Jahr 2007 hinzugekommen, 162 sind verstorben oder haben die Gesellschaft verlassen. Die Zahl der ausländischen Mitglieder bewegt sich bei etwa 12 %; ca. 65 % der Mitglieder haben im Rahmen ihrer Mitgliedschaft das Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft abonniert.

Der Jahresbeitrag betrug 2007 € 25.–, mit Jahrbuch € 50.– bzw. € 12,50.– und

€ 25,– für Mitglieder in Ausbildung. Den Bewohnern der neuen Bundesländer und Osteuropas wurden auch 2007 auf Antrag die Mitgliedschaft und das Jahrbuch zur Hälfte des allgemeinen Tarifs angeboten.

MUSEUM

1. Konzeption, Realisation und Pflege der Ausstellungen im Schiller-Nationalmuseum und im Literaturmuseum der Moderne. »Sigrid Löfflers Marbacher Dekalog«, bis 28.1. – »Cottas Tischbein«, bis 28.1. – »In der Geisterfalle. Ein deutsches Pantheon. Fotos aus dem Archiv aus drei Jahrhunderten«, bis 18.3. – »Ulrich Woelk. 50 Jahre Sputnik«, 15.2. bis 3.6. – »Hans Magnus Enzensberger: WortSpielZeug. Sammlung Würth«, 25.3. bis 26.4. – »Ordnung. Eine unendliche Geschichte«, 21.6. bis 28.10. – »Fehlt Ihnen Schiller?«, Schiller-Werkbank, ab 30.8. – »Zeigen, Ordnen, Lassen, Feiern«, Sonderausstellung zum Tag der offenen Tür, 4.11. – »Kippfiguren. Robert Gernhardts Brunnen-Hefte«, ab 10.11. – »Packen lassen. Seitenwechsel im LiMo«, ab 5.12. – »Unsichtbare Ordnungen«, Sonderausstellung zur Jahresthementagung, 14.12.

Hinzu kamen zwei Wanderausstellungen mit vier Stationen: »Christophine Reinwald geb. Schiller« (Eröffnungen: 4.5. Meiningen, 4.9. Schiller-Geburtshaus, Marbach). – »Karl Jaspers: Das Buch Hannah« (Eröffnung: 1.2.2006, Heidelberg, 9.2.2007).

2. Konzeption, Redaktion, Betreuung der Gestaltung und Abwicklung der ausstellungsbegleitenden Publikationen, Akzidenzen und Werbemedien (insbes. Spendeneinwerbung für die Innensanierung SNM) sowie Vertrieb der Publikationen über Internet und Shop. Der Katalog zur Ausstellung »Ordnung. Eine unendliche Geschichte« wurde von der Stiftung Buchkunst als eines der schönsten Bücher des Jahres 2007 prämiert.

Magazine 2007: WortSpielZeug. »Thatsachenphantasie«. – Alfred Döblins Roman »Berlin Alexanderplatz«. – »Theuerste Schwester. Christophine Reinwald, geb. Schiller. – Kippfiguren. Robert Gernhardts Brunnen-Hefte.

Neu aufgelegt wurden: Marbacher Katalog 59: Arno Schmidt? Allerdings!«. – Marbacher Magazin 111/112 »Erich Kästner: Das Blaue Buch.

Zwecks Spendeneinwerbung für die Innensanierung zum SNM wurden Flyer, Plakate, Fahnen, Anzeigeformate, Sammelboxen und die Interimsvitrine »Fehlt Ihnen Schiller?« im unteren Foyer des LiMo gestaltet.

3. Konzeption und Durchführung der ausstellungsbegleitenden Literaturvermittlung: Führungen, spezielle Angebote für Kinder, Schulklassen, Jugendliche und Senioren, Seminare und Ferienworkshops, Aktionstage, Ciceronenteamaufbau und -schulung, Führungsannahme und -organisation, aktive Mitwirkung (Konzeption, Organisation und Durchführung) am allgemeinen Veranstaltungs- und Tagungsprogramm des DLA.

Insgesamt wurden 765 Führungen, Workshops, Seminare und andere Veranstaltungen realisiert. Davon waren 140 öffentliche Führungen, 15 Themenführungen, 11 Kinderführungen und 2 je einwöchige Ferienworkshops für Kinder. Schulklas-

sen wurden Vertiefungsangebote zu folgenden Themen angeboten: Kafkas »Proceß«, Heimatverlust und Exil, Lyrik im LiMo, Manuskripte im LiMo, Verfilmung von Poesie, Liebesbriefe, Erich Kästner, Michael Ende. Hinzu kamen 14 Lehrerfortbildungsveranstaltungen und 2 Schreibwerkstätten mit Autoren. Ein Team von 18 Ciceronen wurde in 4 Schulungen fortgebildet.

4. Profilieren der begonnenen, den Standort stärkenden Programmlinie: Schärfen der verschiedenen Ausstellungsformate und des Vermittlungskonzepts (marbachspezifischer ›Dreischritt‹ der Literaturvermittlung: – literarisches und kulturelles Grundwissen – Begegnung mit literarischen Texten, ästhetischen Strukturen, literaturübergreifenden Konstanten wie historischen Unterschieden – am Bestand vermitteln; zeigen dessen, was nur durch Archivalien zur Erscheinung kommt), Ausbau der Verzahnung von Wissenschafts- und Vermittlungsprogramm (Ausstellungs-, Veranstaltungs- und Publikationsformate als jeweils eigene Laborsituationen, öffentlichkeitswirksame Bündelung der Programmaktivitäten zu festivalartigen, das Museum als Sichtfenster und Labor des Campus vermittelnden Aktionstagen, Etablieren von Hybridformaten). *Projekt 2007:* Ausbau der Aktionstage für Besucher. – An den vom Museum durchgeführten sieben Aktionstagen (Lange Nacht der Museen Stuttgart 17.3., Internationaler Museumstag 18.5., Döblins »Berlin Alexanderplatz« mit Buchpremiere am 17.6., Sommerfest am 1.7., Finissage Ordnungs-Ausstellung 21.10., Tag der offenen Tür 4.11., Packen lassen! 5.12.) kamen insgesamt 3.228 Besucher. Der mit der Eröffnung des LiMo begonnene Typus des öffentlichen Gesprächs mit Schriftstellern, Künstlern, Kritikern, Wissenschaftlern, aber auch Schülern im Museum über das Museum und seine Exponate wurde 2007 mit sechs Veranstaltungen fortgesetzt (Ulrich Woelk 15.2., Gabriele Sander 17.6., Gymnasium Ditzingen 1.7., Günter Grass und Jürgen Manthey 11.7., Hannelore Schlaffer 3.10., Brigitte Kronauer 21.10.).

5. Aktualisierung der LiMo-Dauerausstellung (als »mit dem Archiv atmender Schau- und Denkraum«): Am 5.12. wurde die Dauerausstellung das erste Mal aktualisiert und um Neuzugänge aller sammelnden Abteilungen des Archivs bis 2007 erweitert. Insgesamt wurden dabei 42 Exponate ausgetauscht.

6. Betreuung des laufenden Museumsbetriebs. Das Museum hatte an 308 Tagen geöffnet. Im Kassen- und Aufsichtsdienst und an der M3-Ausgabetheke arbeiteten schichtweise bis März sechs feste Teams à drei Personen, von April an drei feste Teams à vier Personen. An Wochenenden und Aktionstagen wurden sie durch Springer ergänzt. Insgesamt waren in den Museen und im Shop 23 Aufsichten beschäftigt. In der Dauerausstellung wurde damit begonnen, unter Aufsicht der Restaurierwerkstatt systematisch alle Vitrinen innen zu reinigen, Zustandsprotokolle der ausgestellten Exponate anzufertigen und besonders empfindliche Stücke im Rahmen der Aktualisierung sukzessive zu ersetzen.

7. Besucherorientierte Nachbesserungen im Literaturmuseum der Moderne. Von den Projekten für 2007 wurden umgesetzt: Überprüfen aller Inhalte, Beheben aller technischen Mängel und Verbessern der Akkukapazität des im LiMo eingesetzten M3; intensive und regelmäßige Schulung der Aufseher in Kleingruppen, Verbesserung im Bereich der professionellen Betreuung des Gebäudes (bes. Licht- und Verdunklungstechnik, Gebäudewartung, Außenreinigung) und der Besucher

(Einbinden der Besucher durch verschiedene Arten der Evaluation, unter anderem aufwändige Umfrage im Rahmen einer Magisterarbeit am Institut für Kulturmanagement der PH Ludwigsburg), Fertigstellen und Pflege einer Seite für das LiMo auf der Homepage mit virtuellem Rundgang, Sitz- und Lesegelegenheiten im oberen Foyer, ergänzt durch die Auslage kostenlos von Verlagen zur Verfügung gestellter Nachschlagewerke und wichtiger Primärtexte der Dauerausstellung in den Tageslichträumen; Abschluss der CI-Erneuerung bei den Akzidenzen; Professionalisierung der Gestaltung allg. durch die Zusammenarbeit mit externen Gestaltern bei allen größeren Ausstellungen. Noch 2007 geplant, aber erst Anfang 2008 installiert wird die englische Audioführung und das erweiterte Leitsystem zur Verbesserung der Besucherführung.

8. Vorbereitung der Ausstellungen 2008, Ausstellungs- und Publikationsplanung 2008 bis 2014: »Das geheime Deutschland. Eine Ausgrabung« (März 2008). – Rahmenkonzept zur Ausstellung über W.G. Sebald (September 2008). »Strahlungen. Atom und Literatur« (November 2008). – Randzeichnungen (2010).

Zudem wurden für die Ausstellungen zu Gernhardt und Sebald Wanderschaften initiiert und für die großen Wechselausstellungen zu »Schiller« (2009), »Amerika« (2010), »Ernst Jünger« (2010/11), »1912« (2012) und »Die Toten« (2014) erste Exposés geschrieben, um für die Projekte Drittmittel einzuwerben.

9. Schillerjahr 2009 und Innensanierung SNM: Aufgrund der vom Museum vorgelegten Grobkonzeption der neuen Dauerausstellung im SNM wurden vom Büro element (Basel) im Rahmen einer Vorplanung die Projektkosten ermittelt und daraufhin im Sommer verschiedene Gestalterbüros zu einem Ideenwettbewerb eingeladen. Ende November entschied sich eine Jury für den Entwurf der Arbeitsgemeinschaft space4 und Keppler|Schmid, Stuttgart und Marbach. Seit Dezember arbeitet das Museum an der inhaltlichen Detailkonzeption, in enger Abstimmung mit dem Projektteam, das seit Oktober für die große Wechselausstellung in Schillers 250. Geburtsjahr zuständig ist.

10. Ausbau des Museums als Kompetenzstandort für eine am Archivmaterial orientierte Art der Literaturvermittlung und Gewinnen neuer Kooperationspartner über traditionelle Verwandtschaften (Gedenkstätten, Literaturhäuser, Bibliotheken) hinaus:

Das DLA hat 2007 gemeinsam mit der alim, der Arbeitsgemeinschaft literarischer Gedenkstätten und Gesellschaften (ALG) und dem Baden-Württembergischen Museumsverband die Tagung »Literatur ausstellen. Literaturmuseen in Deutschland« (26./27.10.) ausgerichtet und dort auch das Konzept zum LiMo vorgestellt und diskutiert.

Das Museum und seine Art der Literaturpräsentation und -vermittlung wurde durch die Mitwirkung an verschiedenen überregionalen Veranstaltungen (wie z.B. dem Bundesvolontärstag in Stuttgart, den Mainzer Tagen für Fernsehkritik des ZDF, der exponatec in Köln, der Tagung »Zu welchem Ende betreibt man Forschung im Museum« in Berlin, den deutsch-französischen Architekturtagen »Architekturen lesen«), der Übertragung einer Sendung des Kinderprogramms »Kakadu« aus dem LiMo im Deutschlandradio Kultur, Publikationen in Fachorganen (wie »Museum aktuell«, »Archcitecture now!«, »Art«, Hildegard Viereggs »Studienbuch

Museumswissenschaften«, »Standbein Spielbein. Museumspädagogik aktuell«) und Preise (wie der britische Stirling Prize mit Übertragungen und filmischen Porträts des LiMo auf channel 4 und BBC und eine Auszeichnung beim deutschen Architekturpreis) auch außerhalb Deutschlands ins öffentliche Bewusstsein gebracht.

12. Projekt 2007 Nachwuchsförderung: Seit Januar werden erstmals zwei Volontäre im Museum ausgebildet. Darüber hinaus wurden vier wissenschaftliche Hilfskräfte in drei verschiedenen Projekten und 10 Praktikanten betreut.

Von den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Deutschen Schillergesellschaft wurde folgendes veröffentlicht:

Christian Baudisch: *Ironische Fingerzeige – Stefan George setzt sich in Szene*, in: Heike Gfrereis, Marcel Lepper (Hrsg.), Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger, Göttingen 2007. – *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beiträge zu Ludwig Klages, Peter O. Chotjewitz, Albrecht Schaeffer, Kurt Pinthus, Ernst Glöckner, Ernst Heimeran, Theodor Fontane, Luise Rinser, Wolf von Niebelschütz, Günter Kunert, Erich Kästner, Hermann Lenz, Max Kommerell, Wilhelm Hertz, Arno Schmidt.

Jutta Bendt: *»Antiquar Cataloge«, »Antiquariatsanzeiger«, »Büchersuchdienste« – Betrachtungen beim Streifzug durch eine Marbacher Sammlung*, in: Bücher, Kunst und Kataloge. Dokumentation zum 40jährigen Bestehen des Antiquariats Jürgen Holstein, hrsg. v. Jürgen u. Waltraud Holstein, Berlin 2007, S.304-312. – *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beiträge zu Ernst Eckstein, Ilse Aichinger.

Albrecht Bergold: *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beiträge zu Eduard Mörike.

Jan Bürger: [Hrsg.] *Friedrich Schiller: Dichter, Denker, Vor- und Gegenbild*, Göttingen 2007. – [Hrsg., zus. mit Rainer Weiss] *Jörg Fauser: Die Tournee. Roman aus dem Nachlaß*, Berlin 2007 (Jörg-Fauser Edition, Bd. 9). – [Rez. zu *Wilhelm Genazino, Mittelmäßiges Heimweh*] *Wem fällt schon ein Ohr ab?*, in: Literaturen 2007, H. 3, S. 28. – [Rez. zu *Georges-Arthur Goldschmidt, Die Befreiung*] *Die Lust, bestraft zu werden*, in: Die Zeit (Literaturbeilage) vom 8. November 2007. — *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beiträge zu: Johannes Bobrowski, Hermann Broch, Günter Eich, Jörg Fauser, Yvan Goll, Helmut Heissenbüttel, Oskar Pastior, Gerhard Rostin, Peter Rühmkorf, Gustav Sack, Gabriele Wohmann.

Ulrich von Bülow: *Rilkes Duineser Briefmappe*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 51, 2007, S.24-48. – *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beiträge zu Martin Heidegger, Peter Huchel, Erich Kästner, Karl Jaspers, Ernst Jünger, Arthur Schnitzler, W. G. Sebald und Martin Walser.

Michael Davidis: *Tochter – Schwester – Gattin – Witwe – Freundin – Zeichnerin – Zeitzeugin. Die Rollen der Christophine Reinwald*, in: Literaturblatt Baden-Württemberg 5, 2007, S. 14-15.

Frank Druffner: *Das Deutsche Literaturarchiv Marbach. Literarisches Erbe als Verpflichtung*, in: Stiftungsmanagement. Impulse für Stiftungen (BW Bank) 1,

2007, S. 20f. – *Identität statt Ähnlichkeit. Jeremy Benthams »Auto-Icon«*, in: Zeitschrift für Ideengeschichte 1,3, 2007, S. 84-96. – *Gedanken zum Fundraising und zu seiner Geschichte*, in: museums.brief. Nachrichten aus Museen und Sammlungen in Baden-Württemberg 2, 2007, S. 1-3. – *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beiträge zu Friedrich Schiller.

Carsten Dutt: *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beiträge zu Hans-Georg Gadamer

Gunilla Eschenbach: Aneignungsverfahren und Funktionen lateinischer Hymnentexte im pietistischen Lied, in: Die Musikforschung 4, 2007, S. 349-361. – [Rez.] Jan Andres, »Auf Poesie ist die Sicherheit der Throne gegründet«. Huldigungsrituale und Gelegenheitslyrik im 19. Jahrhundert, Frankfurt/M. 2006, in: H-Soz-u-Kult (Humanities Sozial- und Kulturgeschichte) vom 3. Oktober 2007. – Liebeserklärung im Café. Zu einem unbekannten Gedicht von Mascha Kaléko, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 22. November 2007. – Multilingualism as a mode of satiric writing in the Hamburg Opera libretti between 1710 and 1725, in: Ursula Haskins, Alain Sandrier (Hrsg.), Multilinguism and Multiculturalism in Enlightenment Europe. Proceedings of the International Seminar for Young Eighteenth-Century Scholars 2005, Paris 2007, S. 157-179. – *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beiträge zu Karl von Reinhard.

Bernhard Fischer: *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beiträge zu Paul Heyse, Ernst Ludwig Posselt, Johann Friedrich Cotta.

Sabine Fischer: *Lubasch – Meidner – Lichtenstein. Das literarisch-künstlerische Berlin im frühen 20. Jahrhundert*, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 103, 2007, H. 4, S. 546-558.

Heike Gfrereis: Zus. mit Ulrich Raulff: *Die Literatur zwischen Archiv und Museum. Zur LiMo-Eröffnung in Marbach am Neckar*, in: Bauwelt 97. Jg., 23/2006. – *Ein Museum für Literatur*, in: Detail 46. Jg., 9/2006. – *Der Raum der Wiederkehr*, in: Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne, hrsg. vom DLA, Marbach 2006. – *Kind und Tod; Schwere; Natürlichkeit; Warten, Lauern; Unterm Messer*, in: In der Geisterfalle: ein deutsches Pantheon. Fotos aus dem Archiv aus drei Jahrhunderten, hrsg. vom DLA, Marbach 2006. – [Hrsg., zus. mit Marcel Lepper]: *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*, Göttingen 2007. – *Nichts als schmutzige Finger. Soll man Literatur ausstellen?*, in: Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger, Göttingen 2007. – *Kobold im Reich der Gespenster. Das Manuskript von Aby Warburgs Aufsatz über amerikanische Chap-Books*, in: Zeitschrift für Ideengeschichte 4, 2007. – *Von schönen Lemmata und ungeschriebenen Lexika*, in: Geo Wissen 12, 2007. – *Zeigen oder nicht? Podiumsgespräch mit Wilhelm Genazino, Ulrich Raulff und Wolfgang Rihm am 15. Januar 2006 im Literaturmuseum der Moderne*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 2007. – *Kafka, Hesse, Celan, Benn und all die anderen – fernbedient. Chancen der Kultur in der digitalen Welt. Podiumsgespräch mit Steffen Seibert und Alexander Schwarz*, in: P. C. Hall [Hrsg.], Öffentlichkeit im Wandel. Fernsehen im digitalen Wettbewerb, 40. Mainzer Tage der Fernseh-Kritik, Mainz 2007 (Zweites Deutsches Fernsehen). – *Ord-*

nung. Eine unendliche Geschichte, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beiträge zu Achim von Arnim, Hermann Hesse, Jean Paul, Friedrich Theodor Vischer, Ernst Heimeran, Ernst Jünger, Peter Altenberg, Rudolf Borchardt, Christian Morgenstern, Alfred Andersch, Gottfried Benn, Johann Chrstoph Friedrich Haug, Friedrich Hölderlin, Aby Warburg, Johann Heinrich Voss, Christoph Martin Wieland, Annette von Droste-Hülshoff, Rainer Maria Rilke, Eduard Berend, Friedrich Gottlieb Klopstock, Friedrich Nietzsche.

Dietmar Jaegle: *Dschelaladdin Rumi*, in: Reclams Literaturkalender 2007, Stuttgart 2006, S. 19-21. – *Albrecht von Haller*, in: Reclams Literaturkalender 2008, Stuttgart 2007, S. 40-42. – *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beiträge zu Eduard Mörike, Berthold Auerbach, Klabund, Gustav Schwab, Friedrich Hölderlin, Bernward Vesper, Adalbert von Chamisso, Friedrich Theodor Vischer, Oskar Loerke, Wilhelm Waiblinger, Friedrich Gottlieb Klopstock, Nikolaus Lenau, Hans Magnus Enzensberger, Paul E. Zeller.

Andreas Kozlik: *Murrhardt*, Erfurt 2007 (Die Reihe Archivbilder). – *Das »Aufbau-Archiv Digital« in der Staatsbibliothek zu Berlin*, in: Rundfunk und Geschichte 33, 2007, 1-2, S. 59-61. – [Rez.] *Vaihinger Totenbuch. Teil 2: 1655-1728*. Hg. und eingeleitet von Manfred Scheck (Beihefte zur Schriftenreihe der Stadt Vaihingen a.d.E., 6), in: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte 66, 2007, S. 659-660. – [Rez.] *Hans Helmut Jaeger: Familien-Chronik Jaeger*. 4. Band, Teil 2. Die Vorfahren meiner Söhne Thomas Egbert Gustav Jaeger (1a) und Michael Hans Jaeger (1b). Lebens- und Familien-Beschreibungen der Angehörigen der VII., VIII. und IX. Generation. Eine Dokumentation, in: Südwestdeutsche Blätter für Familien- und Wappenkunde 25, 2007, S. 318-319. – [Rez.] *175 Jahre Backnanger Kreiszeitung*. Jubiläumsausgabe 17. März 2007. Hrsg.: Werner Stroh, Dorothea Stroh, in: Backnanger Jahrbuch 15, 2007, S.244-245. – [Rez.] *Würth, Karl: Aus der Vergangenheit und Gegenwart der Gemeinde Weiler/Rems – Heimatbuch Weiler*. Ein Schorndorfer Stadtteil 1965-2005, in: Backnanger Jahrbuch 15, 2007, S.246. – *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beiträge zu Alexander von Humboldt, August Schleicher, Mascha Kaléko, Michael Ende.

Reinhard Laube: *Zwischen Budapester und Berliner Historismus. Eine Pathologie der Krise des Historismus aus der Sicht eines ungarischen Emigranten*, in: Otto Gerhard Oexle (Hrsg.), Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880-1932, Göttingen 2007, S. 207-246. – *Historisme/historicisme*, in: Dictionnaire du monde germanique, Paris 2007, S. 498-500. – *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beitrag zu Karl Löwith.

Marcel Lepper: *Typologie in der Westentasche. Der ›Neue Mensch‹ als ›barocker Held‹*, in: Alexandra Gerstner [u.a.] (Hrsg.), Der Neue Mensch. Utopien, Leitbilder und Reformkonzepte zwischen den Weltkriegen, Frankfurt/M. 2006, S. 71-86. – *Typologie, Stilpsychologie, Kunstwollen. Zur Erfindung des ›Barock‹ (1900-1933)*, in: Arcadia 41, 2006, S. 14-28. – *Gehäuse und Füllung. Zum Verhältnis von Institutionen und Erkenntnisprozessen*, in: Hansgünter Meyer (Hrsg.), Der Dezennien-Dissens, Berlin 2006, S. 379-388. – *Wissenschaftsgeschichte im Deutschen Litera-*

turarchiv Marbach, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 53, 2006, H. 1, S. 110-121. – *Wissenschaftsgeschichte als Theoriegeschichte. Ein Arbeitsprogramm*, in: Geschichte der Germanstik 29/30, 2006, S. 33-40. – [zs. mit Frank Druffner]: Zeitschrift für Ideengeschichte 1, 2007, H. 2. – [Hrsg., zus. mit Heike Gfrereis] *Deixis*, Göttingen 2007. – [Hrsg., zus. mit Alexander Schmitz] *Hans Blumenberg – Carl Schmitt. Briefwechsel 1971-1978*, Frankfurt/M. 2007. – [Hrsg., zus. mit Alexander Schmitz] *Hans Blumenberg: Der Mann vom Mond. Über Ernst Jünger*, Frankfurt/M. 2007. – *Die »Entdeckung« des »deutschen Barock«. Zur Geschichte der Frühneuzeitgermanistik 1888-1915*, in: Zeitschrift für Germanistik 17, 2007, H. 2, S. 300-320. – *Gegen die »Naïveté der Wissenschaft«? Hölderlin-Editoren im Deutschen Literaturarchiv*, in: Zeitschrift für Germanistik 17, 2007, H. 2, S. 498-502. – *Am Strand der Zivilisation. Ein Gespräch mit Julia Kristeva*, in: Zeitschrift für Ideengeschichte 1, 2007, H. 3, S. 55-69. – *Wissenschaftsgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft? Zum Nachlass von Hans Robert Jauß*, in: Zeitschrift für Germanistik 17, 2007, H. 3, S. 746-751. – *Allegorische Gespenster. Bewegte Bilder bei Andreas Gryphius*, in: Claire Gantet, Fabrice d'Almeida [Hrsg.], Gespenster und Politik, München 2007, S. 145-160. – *Am Quell? Zur Geschichte der Hölderlin-Philologie*, in: Geschichte der Germanistik 31/32, 2007, S. 25-33. – *Die strukturalistische Kontroverse, die keine war. Die Konferenz von Baltimore 1966 und die Folgen*, in: Ralf Klausnitzer, Carlos Spoerhase (Hrsg.), Kontroversen in der Literaturtheorie. Bern 2007, S. 311-326. – [zs. mit Christoph König, in Verbindung mit Michel Espagne, Ulrike Haß, Ralf Klausnitzer, Ulrich Wyss]: Geschichte der Germanistik. Mitteilungen 31/32 (2007). – *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beiträge zu Hans Robert Jauss, Franz Mon, Peter Hacks, Kurt Pinthus, Hans Blumenberg.

Helmuth Mojem: *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beiträge zu Friedrich Schiller, Ludwig Uhland, Joseph von Eichendorff.

Ulrich Raulff: *Apollinische Ethik. Der späte Kantorowicz und seine Kunst des Schreibens*, in: Dissimulazione onesta oder Die ehrliche Verstellung. Martin Warnke zu Ehren, hrsg. v. Horst Bredekamp u.a., Hamburg 2007. – *Das Lächeln am Fuße der Seite. Noten zu einer Gelehrtenfreundschaft: Ernst Kantorowicz und Erwin Panofsky*, in: Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, hrsg. v. Philine Helas u.a., Berlin 2007. – *Der Patient der Weltgeschichte. Anmerkungen zu einem Wort Aby Warburgs*, in: Zeitschrift für Ideengeschichte 1, 2007. – *Lektüreschadenfolgenabschätzung*, in: Ein Buch, das mein Leben verändert hat. Liber amicorum für Wolfgang Beck, hrsg. v. Detlef Felken, München 2007. – *Ende einer Schulzeit. Friedrich Meinecke und seine emigrierten Schüler*, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 2, 2007.

Angela Reinthal: [Hrsg.] *Harry Graf Kessler. Das Tagebuch. Siebter Band 1919-1923*, unter Mitarb. v. Janna Brechmacher u. Christoph Hilse, Stuttgart 2007. – [Rez.] *Angelika Enderlein: Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat. Zum Schicksal der Sammlung Graetz, Berlin 2006*, in: sehepunkte – Rezensionsorgan für die Geschichtswissenschaften 7, 2007, Nr. 5 (URL: http://www.sehepunkte.de/2007/05/12640.html; zugleich in: Kunstforum – Re-

zensionsjournal zur Kunstgeschichte). – [Rez.] *Rahel E. Feilchenfeldt, Thomas Raff (Hrsg.), Ein Fest der Künste. Paul Cassirer. Der Kunsthändler als Verleger, München 2006*, in: sehepunkte – Rezensionsorgan für die Geschichtswissenschaften 6, 2007, Nr. 6 (URL: http://www.sehepunkte.de/2007/06/10876.html). – [Rez.] *Lothar Zettler: Kneipp. Wandel – Wort – Wasser. Ein literarisches Bilderbuch, Lindenberg im Allgäu 2006*, in: Pharmaziehistorische Bibliographie 15, 2007, S. 25. – *Alfred Kubin, »Ein Mord«*, in: Der »Mord«. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten. »Murder«. Reproduction and Interpretation in Sciences and Arts, hrsg. v. Dietrich von Engelhardt u. Manfred Oehmichen, Lübeck 2007, S. 313-326. – *Inge Dillenburger: »Auf, Freunde, lasst uns Bücher lesen!«*, in: Autorinnen in Stadt und Kreis Ludwigsburg vom 18.-20. Jahrhundert, hrsg. v. Literarischen Gesprächskreis Ludwigsburg, Stuttgart 2007, S. 63-78. – [Hrsg.] *Ernst Forsthoff – Carl Schmitt. Briefwechsel 1926-1974*, hrsg. zus. mit Dorothee Mußgnug u. Reinhard Mußgnug, unter Mitarb. v. Gerd Giesler u. Jürgen Tröger, Berlin 2007. – *Um Sie im Lucchesischen auf dem Laufenden zu halten, was das laute Deutschland bertrifft. Rudolf Borchardt und Franz Blei*, in: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold u. Gerhard Schuster in Zus.arb. mit dem Rudolf Borchardt Archiv, Sonderband Rudolf Borchardt XI/07, München 2007, S. 36-46.

Jutta Reusch: *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beiträge zu Karl Krowlow, Christian Morgenstern, Sarah Kirsch, Ernst Jandl,

Riedel, Nicolai: *Ernst Jünger. Vom Mythos des »umstrittenen« Autors zur weltliterarischen und kulturphilosophischen Kanonisierung. Personalbibliographie als Archäologie und Aufklärung*, in: Günter Figal, Georg Knapp [Hrsg.]: Mythen, Tübingen 2007, S. 283-300 (Jünger-Studien, 3).

Thomas Schmidt: [Hrsg.] *Spuren*. Heft 77 (Oliver Fink: Der Wolfsbrunnen bei Heidelberg als literarischer Ort). – [Hrsg.] *Spuren*. Heft 78 (Johannes Werner: Brechts ›unwürdige Greisin‹ in Achern). – [Hrsg.] *Spuren*. Heft 80 (Barbara Wiedemann: Paul Celan und das Sprechgitter des Pfullinger Klosters). – [Hrsg.] *Spuren*. Heft 79 (Christine Ivanovic: Hölderlins ›Winkel von Hahrdt‹ als Erinnerungsort). – *Temporal Maps. Der Kalender und die Konstruktion kollektiver Zeiten*, Leipzig 2007 (Erkenntnis und Glaube. Schriften der Evangelischen Forschungsakademie NF, 38). – *Nachwort*, zu: Heinrich Hansjakob, Freiburger Erinnerungen, ausgew. u. hrsg. v. Heinrich Lehmann, Freiburg i.Br. 2007, S. 85-88. – *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beiträge zu Paul Celan.

Jörg Schuster: »Götterfunken aus dem Staub«: Vom barocken Vanitas-Gedanken zur Idealisierung des Todes – Friedrich Schillers frühes Gedicht »Melancholie / an Laura«, in: Kultur des Todes. Interdisziplinäre Beiträge zur Sepulkralkultur aus dem Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute, hrsg. v. Reiner Sörries, Kassel 2007, S. 89-101 (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur Bd. 12). – [Artikel zu:] *»Elegie«* [und] *»Reisebericht«*, in: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff, 3., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart, Weimar 2007, S. 183 f., S. 640 f.

Hans-Ulrich Simon: *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beiträge zu Eduard Mörike.

Birgit Slenzka: *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beiträge zu Johann Wolfgang Goethe

Verena Staack: *Das LiMoLab im Literaturmuseum der Moderne*, in: Standbein Spielbein. Museumspädagogik aktuell 2007, Nr. 78, S. 9-12. – *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beiträge zu Kurt Tucholsky, Michael Ende.

Petra Weiß: *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, Marbacher Katalog 61, Marbach am Neckar 2007, Beitrag zu Hans Joachim Schädlich.

VERANSTALTUNGEN UND VORTRÄGE

Autorenlesungen und Vorträge

Im Berichtsjahr 2007 wurden die literarischen Veranstaltungen von Jan Bürger, das wissenschaftliche Programm von Marcel Lepper und die Veranstaltungen für Schüler und Lehrer von Rudi Kienzle betreut.

2007 fanden folgende Veranstaltungen statt: 11. Januar: Vorträge. *Doppelbelichtet: Schriftsteller und ihre Fotografien.* Mit Bernd Stiegler und Michael Diers. Moderation: Marcel Lepper. 16. Januar: Marbach zu Gast im Literaturhaus Frankfurt. *Die Insel im Schrank. Hilde Domin und Erwin Walter Palm in der Dominikanischen Republik.* Mit Jan Bürger und Frank Druffner. 17. Januar: Lehrerfortbildung. *Kafka: Der Process.* Moderation: Rudi Kienzle. 28. Januar: Finissage. *Geisterstunde: Letzte Geheimnisse.* Mit Sean Rainbird. Moderation: Ulrich Raulff und Frank Druffner. 1. Februar: Tagung. *Eichs Metamorphosen. Günter Eich zum 100. Geburtstag.* 1. Februar: Zeitkapsel 9. *Inventur. Eichs Hinterlassenschaften*, gesichtet von Jan Bürger. 8. Februar: Lehrerfortbildung. *Kafkas ›Process‹ und die Konfiguration des Rechts.* Mit Peter-André Alt. Moderation: Rudi Kienzle. 13. Februar: Vortrag und Konzert. *Walliser Himmel, Pariser Ruhm: Rilke als französischer Dichter und europäisches Ereignis.* Mit Bernhard Böschenstein und dem Heidelberger Domin-Quartett. Moderation: Marcel Lepper. 15. Februar: Fluxus 3. *Im Orbit des Archivs: 50 Jahre Sputnik.* Mit Ulrich Woelk. Moderation: Marcel Lepper. 14. März: Neue Schullektüre. *Alex Capus liest für Schüler der Klassen 10 und 11.* Moderation: Rudi Kienzle. 17. März: Lange Nacht der Museen. 28.-30. März: Gasttagung. *Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945.* 29. März: Lesung. *Handy – Dreizehn Geschichten in alter Manier.* Mit Ingo Schulze. Moderation: Jan Bürger. 18. April: Vortrag. *Gibt es eine böse Kunst?* Mit Karl Heinz Bohrer. Moderation: Jan Bürger. 19.-20. April: Tagung. *Erschließung.* 19. April: Vortrag. *Die Ordnung der Bibliothek – vom Kosmos zum Katalog.* Mit Uwe Jochum. Moderation: Reinhard Laube. 25. April: Werkstattgespräch für Schüler und Lehrer. *Was Sie schon immer über Kafka wissen wollten.* Mit Alois Prinz. Moderation: Rudi Kienzle. 8. Mai: Marbach zu Gast im Literaturhaus Frankfurt. *Das Musel und der Meister.* Mit Sonja Schön und Ulrich Raulff. 30. Mai: Zeitkapsel 10. *Die paar leuchtenden Jahre. Zu Mascha*

Kalékos 100. Geburtstag. Mit Gisela Zoch-Westphal und Gunilla Eschenbach. 13. Juni: Vortrag im Literaturhaus Stuttgart. *Mörikes Korrespondenz.* Mit Hermann Bausinger. Gemeinschaftsveranstaltung des Deutschen Literaturarchivs Marbach mit dem Verlag Klett-Cotta und dem Literaturhaus Stuttgart. 15.-17. Juni: Gasttagung. *Autobiografisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Ein Seminar der Washington University, St. Louis. 16. Juni: Lesung und Gespräch. *Seltsame Sterne.* Mit Emine Sevgi Özdamar. Moderation: Jan Bürger. 17. Juni: Buchvorstellung. *»Tatsachenphantasie«. Alfred Döblins Roman ›Berlin Alexanderplatz‹.* Mit Gabriele Sander. Moderation: Dietmar Jaegle. 21. Juni: Ausstellungseröffnung. *Ordnung. Eine unendliche Geschichte.* Mit Martin Walser. Einführung: Heike Gfrereis und Ulrich Raulff. 23. Juni: Tagung. *Zum 100. Geburtstag Dolf Sternbergers.* In Kooperation mit der Konrad-Adenauer-Stiftung. 23. Juni: Lesung. *Can you beat that? Aus der unveröffentlichten Korrespondenz Sternbergers mit Hannah Arendt.* Mit Schauspielern des Staatstheaters Stuttgart. Moderation und Textauswahl: Jan Bürger und Reinhard Laube. 29. Juni: Film und Gespräch. *In My Life – 12 Places I Remember.* Mit Patrick Roth und Michaela Kopp-Marx. Moderation: Jan Bürger. 29.-30. Juni: Tagung. *Ins Tal der Schatten – Patrick Roths Schreiben zwischen Hölderlin und Hollywood.* Leitung: Michaela Kopp-Marx, Universität Heidelberg. 11. Juli: Lesung. *Unser Döblin? Zum 50. Todestag Alfred Döblins.* Mit Günter Grass und Jürgen Manthey. Moderation: Heike Gfrereis. 15. Juli-3. August: 3. Internationale Marbacher Sommerschule. *Literatur denken! Theorie-Experimente 1945-1989.* 16. Juli: Vortrag. *Utopie mit Trauerrand? Was kann Ernst Blochs Ästhetik des Vor-Scheins Germanisten nützen?* Mit Klaus Berghahn. 18. Juli: Lesung. *Von Spielen und Gedächtnisschleifen.* Mit Ulrike Draesner. Moderation: Jan Bürger. 23. Juli: Vortrag in der Stadtbücherei Stuttgart. *Theoriebegriffe.* Mit Rudolf Stichweh. 24. Juli: Vortrag. *Foucaults Feston. Kritik einer Selbstkritik.* Mit Steffen Siegel. 25. Juli: Lesung. *Anstecken. Fesseln.* Mit Thomas Hettche. Moderation: Jan Bürger. 27. Juli: Vortrag. *Hebräische und jiddische Schiller-Übersetzungen.* Mit Andreas Kilcher. 30. August: Buchvorstellung. *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma.* Mit Thomas Karlauf. Moderation: Jens Bisky. 31. August: Tagung. *Bilanz der Begriffsgeschichte.* 4. September: Ausstellungseröffnung. *»Theurste Schwester!« Christophine Reinwald, geb. Schiller.* Mit Herbert Pötzsch und Michael Davidis. 12. September: Zeitkapsel 11. *Wortkunst, radikal. Der Nachlass von Oskar Pastior,* gesichtet von Jan Bürger und Klaus Ramm. 14. September: Tagung. *Norbert Elias – die Ausgabe.* Öffentliches Konzert. *Die Ballade vom armen Jacob.* Mit Jens Winterstein, Stefan Schreiber und Hermann Korte. In Zusammenarbeit mit der Norbert Elias Stiftung, Amsterdam, und dem Suhrkamp Verlag. 15. September: Verleihung des Norbert-Elias-Preises 2007 und Workshop. *Norbert Elias – Menschenwissenschaftler.* Mit Annette Treibel. 26. September: Lehrerfortbildung. *Schillers Drama ›Die Räuber‹ im Deutschunterricht.* Moderation: Rudi Kienzle. 2. Oktober: Lesung. *Strophen für übermorgen.* Mit Durs Grünbein. Moderation: Jan Bürger. 3. Oktober: In der Ausstellung. *Die Liebe. Himmelsmacht und Ordnungsprinzip.* Mit Hannelore Schlaffer. Moderation: Florian Höllerer. 19. Oktober: Zeitkapsel 12. *Mommsens Muse.* Mit Stefan Rebenich und Reinhard Laube. 21. Oktober. Finissage. *Literatur ohne Erröten?* Mit Brigitte

Kronauer. Moderation: Heike Gfrereis. 25.-28. Oktober: Gasttagung. *Sophie von La Roche (1730 – 1807).* 25. Oktober: Vortrag. *Schreiben als Passion: Sophie von La Roche.* Mit Wilfried Barner. 26.-27. Oktober: Tagung. *Literatur ausstellen.* Jahrestagung des Museumsverbands Baden-Württemberg und der Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten. 30. Oktober: Marbach zu Gast im Literaturhaus Frankfurt. *Die paar leuchtenden Jahre.* Mit Gunilla Eschenbach und Gisela Zoch-Westphal. 4. November: Tag der offenen Tür 2007. *Geheime Magazine.* Buchvorstellung. *Jörg Fausers letzter Roman »Die Tournee«.* Mit Jan Bürger und Rainer Weiss. 8.-10. November: Tagung. *Strukturalismus in Deutschland. Literatur- und Sprachwissenschaft 1910 – 1975.* 10. November: Schillerrede 2007. *Über Schillers Satz »Man wird in andern Weltteilen in dem Neger die Menschheit ehren und in Europa sie in dem Denker schänden«.* Mit Henning Ritter. 11. November: Ausstellungseröffnung. *Kippfiguren. Robert Gernhardts Brunnen-Hefte.* Mit Kristina Maidt-Zinke, Martin Mosebach und Ulrich Raulff. 6.-7. Dezember: Tagung. *Arbeit am Nachlass: Hans-Blumenberg.* In Zusammenarbeit mit dem Suhrkamp Verlag. 13. Dezember: Marbach zu Gast im Literaturhaus Frankfurt. *Wortkunst, radikal. Der Nachlass von Oskar Pastior.* Mit Jan Bürger und Klaus Ramm. 14.-15. Dezember: Jahrestagung 2007. *Unsichtbare Ordnungen.*

Vorträge und Seminare von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Hauses:
Jutta Bendt: *Vom Fundus zur Forschung. Das Deutsche Literaturarchiv in buchwissenschaftlicher Perspektive.* Referat gehalten auf dem interdisziplinären Kolloquium »Institutionen und Konzepte buchwissenschaftlicher Forschung in Deutschland« des buchwissenschaftlichen Fachbereichs der Universität Erlangen am 4. und 5. Mai 2007. – Referat während des Kolloquiums »Erschließung von Autorenbibliotheken« des Schweizerischen Literaturarchivs in Bern am 8. und 9. November 2007.

Albrecht Bergold: *Eduard Mörikes Werke und Briefe. Die historisch-kritische Gesamtausgabe.* Präsentation anläßlich der Jahreshauptversammlung der Mörike-Gesellschaft im Kulturzentrum Ludwigsburg am 8. September 2007 und anläßlich des 1. Ludwigsburger Literaturfest am 21. Oktober 2007.

Jan Bürger: [zus. mit Frank Druffner] *Zeitkapsel: »Die Insel im Schrank. Hilde Domin und Erwin Walter Palm in der Dominikanischen Republik«.* Vortrag im Literaturhaus Frankfurt am 16. Januar 2007. – *Die Stimme der Birke. Zur Bedeutung Hans Henny Jahnns für Johannes Bobrowski.* Vortrag in der Ananias-Kirche Rixdorf, Berlin, am 21. April 2007. – *Planetenklänge. Buxtehude im Weltbild Hans Henny Jahnns.* Vortrag an der Musikhochschule Lübeck am 12. Mai 2007. – [zus. mit Rainer Weiss] *Jörg Fauser, »Tournee«.* Buchpräsentationen in Darmstadt, Frankfurt und München im Oktober und November 2007. – [zus. mit Klaus Ramm] *Zeitkapsel: »Die ganze Grammatik im Geröll der Biographie. Der Nachlass von Oskar Pastior«.* Vortrag im Literaturhaus Frankfurt am 13. Dezember 2007.

Ulrich von Bülow: *»Der unterirdische Himmel«. Martin Walser in Marbach.* Vortrag im Schloß Salem am 15. Juni 2007. – *Ad fontes! Der Nachlass von Hans Blumenberg.* Vortrag auf der Editorentagung zu Hans Blumenberg im Deutschen

Literaturarchiv Marbach am 6. Dezember 2007. – *Quellenkunde*. Seminar im Rahmen der Internationalen Sommerschule in Marbach a. N. am 18. Juli 2007.

Michael Davidis: *Zur Eröffnung der Ausstellung »Thererste Schwester« – Christophine Reinwald geb. Schiller.* Reden im Schloß Elisabethenburg, Meiningen, am 5. Mai und in Schillers Geburtshaus, Marbach, am 4. September 2007.

Gunilla Eschenbach: [zus. mit Gisela Zoch-Westphal] *Zeitkapsel: Mascha Kaléko. Die paar leuchtenden Jahre.* Vortrag im Literaturhaus Frankfurt am 30. Oktober 2007. – *Mehrsprachigkeit und Stilpluralität in der Hamburger Oper um 1700.* Vortrag auf dem 18. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikwissenschaft an der Universität Zürich vom 10.–15. Juli 2007. – *Bobrowskis Buxtehude-Bild zwischen Mythos und Wirklichkeit.* Vortrag auf einer Tagung der Johannes Bobrowski-Gesellschaft in Berlin vom 21.–22. April 2007.

Heike Gfrereis: *Nichts als schmutzige Finger. Soll man Literatur ausstellen?*, Beitrag auf der Jahrestagung des DLA ›deixis« – Vom Denken mit dem Zeigefinger am 26. November 2006. – *Das Literaturmuseum der Moderne in Marbach*, Vortrag auf dem Bundesvolontärtag im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart am 11. März 2007. – *Kafka, Celan, Benn und all die Anderen. Museum und digitale Medien.* Podiumsgespräch mit Steffen Seibert, ZDF, und Alexander Schwarz, David Chipperfield Architects, anl. der 40. Mainzer Tage der Fernsehkritik, Das Fernsehen im digitalen Wandel, ZDF-Studios Mainz-Lerchenberg am 27. März 2007. – *Das Konzept des Literaturmuseums der Moderne*. Vortrag auf der Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für literarische Gedenkstätten und des Baden-Württembergischen Museumsverbands im Deutsches Literaturarchiv Marbach am 25. Oktober 2007. – *Kulturen des Geistes. Wissenschaft – Öffentlichkeit – Kritik*. Podiumsgespräch mit Jürgen Kaube, Paul Michael Lützeler, Barbara Mundel, Martin Seel, Elisabeth von Thadden (Moderation: Werner Frick) an der Universität Freiburg am 29. Oktober 2007. – *Das Manuskript von Aby Warburgs Aufsatz über amerikanische Chap-Books.* Vortrag anl. der Präsentation der Zeitschrift für Ideengeschichte 4, 2007 im Warburg-Haus Hamburg am 15. November 2007. – *Von der Plattheit sichtbarer Ordnung und versteckter Unordnung oder: Rilke zählt Sternchen*, Impulsreferat zus. mit Helga Raulff, »Unsichtbare Ordnungen«, Jahrestagung des DLA am 14. Dezember 2007. – [Zus. mit Ellen Strittmatter] *Schiller lesen*. Seminar auf der Sommerakademie der Studienstiftung des Deutschen Volkes in Olang vom 9.-23. September 2007.

Roland Kamzelak: *Was ist Gerechtigkeit?*. Literatur versus Leben. Seminar an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg im Sommersemester 2007. – *Die Moderne in 10 Archivalien*. Seminar an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg im Wintersemester 2007/2008. – *Praktische Einführung in die Edition von Briefen.* Hauptseminar an der TU Darmstadt im Wintersemester 2007/2008. – *Zum Erscheinen von Band VII der Hybrid-Edition des Tagebuches von Harry Graf Kessler*, Vortrag im Maison Heinrich Heine in Paris am 26. September 2007.

Reinhard Laube: *Uwe Jochum, Die Ordnung der Bibliothek – vom Kosmos zum Katalog*, Moderation der Veranstaltung am 19. April 2007. – [zus. mit Jan Bürger und Schauspielern des Staatstheaters Stuttgart]: Can you beat that? Aus der unveröffentlichten Korrespondenz Dolf Sternbergers mit Hannah Arendt, 23. Juni 2007. – [zusammen mit Stefan Rebenich]: Theodor Mommsen (12. Zeitkapsel), 19. Okto-

ber 2007. – *Marbach und seine Sammlungen,* Vortrag auf der Jahrestagung des Simon-Dubnow-Instituts Leipzig »Sammeln – Ordnen – Wissen. Jüdische und andere Wissenswelten« am 10. Juli 2007.

Marcel Lepper: *Nicht-Krieg und Indifferenz. Zu sieben späten Fragmenten von Hans Blumenberg.* Vortrag auf der Tagung »Nicht-Krieg. Zwischen Krieg und Frieden« an der Bauhaus-Universität Weimar am 11. Februar 2007. – *Zum Briefwechsel Hans Blumenberg – Carl Schmitt.* Forschungskolloqium an der Universität Konstanz am 12. Juni 2007. – *Hierarchisierung, Enthierarchisierung. Editionsgeschichtliche Überlegungen zu Hölderlins Hymne Am Quell der Donau.* Vortrag auf der Tagung »Konjektur und Krux« an der ZfL Berlin am 14. Juli 2007. – *Strukturalismus in Deutschland. Ein frühes und ein spätes Ende.* Vortrag auf der Strukturalismus-Tagung im Deutschen Literaturarchiv Marbach am 10. November 2007. – *Wissenschaftsgeschichte der Philologien.* Vortrag auf der Tagung Wissenschaftsgeschichte im Rheinland an der Universität Düsseldorf am 23. November 2007. – *Zur Forschergruppe Poetik und Hermeneutik.* Vortrag auf der Blumenberg-Editorentagung im Deutschen Literaturarchiv Marbach am 6. Dezember 2007. – *Theorien des Archivs.* Proseminar der Universität Tübingen im Wintersemester 2007/2008. – [zus. mit Carsten Dutt] *Strukturalistische Literaturtheorie.* Kolloquium an Universität Heidelberg im Wintersemester 2007/2008.

Ulrich Raulff: *Der Erscheinende. Stefan Georges epiphane Augenblicke.* Vortrag auf dem Symposium »Figuren der Ankunft. Aufgänge, Übergänge und Untergänge um 1900« in München vom 11.-13. Januar 2007. – *Der Finger im Text. Über das Ausstellen und Zeigen von Literatur.* Vortrag im Forum Buchkultur in Basel am 2. März 2007. – [zus. mit Sonja Schön] *Der Meister und das Musel. Friedrich Gundolf und Elisabeth Salomon in ihrer Korrespondenz.* Vortrag im Literaturhaus Frankfurt am Main am 8. Mai 2007 sowie bei der Stefan George-Gesellschaft in Bingen am 28. Oktober 2007. – *Der Autor und sein Schatten. Über Literatur zwischen Archiv und Museum.* Vortrag im Germanistisches Seminar der Universität Augsburg am 22. Mai 2007. – *Was macht ein Museum erfolgreich? Antworten aus der Sicht eines literarischen Museums.* Vortrag auf der Tagung des deutschen Museumsbundes und der Kulturstiftung der Länder in Frankfurt am Main vom 3.-6. Juni 2007. – *Die Geisterinsel Princeton. Laudatio auf Barbara Picht und ihr Buch »Erzwungener Ausweg. Hermann Broch, Erwin Panofsky und Ernst Kantorowicz im Princetoner Exil«.* Anläßlich der Verleihung des Otten-Preises 2007 in Marbach am Neckar am 28. Juni 2007. – *Ideengeschichte und das Literaturarchiv: Alte Geschichten, neue Perspektiven.* Vortrag auf dem Deutschen Germanistentag 2007 in Marburg/Lahn am 24. September 2007. – *Aus dem Kelche dieses Geisterreiches – Poesie und Philosophie in Deutschland seit Hegel.* Vortrag zum hundertjährigen Jubiläum des Hegel-Gymnasiums Stuttgart-Vaihingen am 29. September 2007. – *Von der Poesie im Recht und vom Recht der Poesie. Eine Tour d'horizon.* Vortrag an der Bucerius Law School in Hamburg am 10. Oktober 2007. – *Forschung im Museum. Aus der Sicht eines literarischen Museums.* Vortrag anläßlich derTagung »Was heißt und zu welchem Ende betreibt man Forschung im Musum« in Berlin vom 17.-19. Dezember 2007.

Angela Reinthal: *Inge Dillenburger: »Auf, Freunde, lasst uns Bücher lesen!«.*

Vortrag anläßlich des Kolloquiums über Autorinnen in Stadt und Kreis Ludwigsburg vom 18.-20. Jahrhundert in Ludwigsburg am 17. Februar 2007. – *Harry Graf Kessler: Das Tagebuch. Siebter Band.* Buch-Präsentation im Heinrich-Heine-Haus in Paris am 26. September 2007. – *Rudolf Borchardt als Dramatiker. Stücke, Pläne und Probleme.* Vortrag auf der 5. Forschungsklausur über Rudolf Borchardt in München am 10. November 2007.

Jutta Reusch: *Das Deutsche Literaturarchiv Marbach und seine Handschriftenabteilung.* Vortrag an der Fachhochschule Darmstadt, Fachbereich Media-, Informations- und Wissensmanagement am 13. November 2007.

Thomas Schmidt: *»Im Auge behalten«.* Bemerkungen anläßlich der Präsentation von »Dichtung und Geschichte in Achim von Arnims Roman *Die Kronenwächter* in Waiblingen am 2. März 2007. – *Eine »Stockmünsterländerin« am schwäbischen Meer. Annette von Droste-Hülshoff und die Literaturlandschaft Bodensee.* Vortrag auf der Tagung der Droste-Gesellschaft in Meersburg am 18. Mai 2007. – *Der »grobe Bettler« und das »Federgeschmeiß«. Wie der Dichter Heinrich Heine und der Turner Friedrich Ludwig Jahn einander beobachteten.* Vortrag in der Stadtbibliothek Heilbronn am 25. September 2007. – *Literaturmuseen als Lernorte.* Vortrag anläßlich der Tagung der Fachberater Deutsch für die nordwürttembergischen Gymnasien in Kirchheim/Teck am 23. Oktober 2007. – *Winckelmanns »Gymnastik-Argument«.* Vortrag auf der Jahrestagung der Winckelmann-Gesellschaft in Stendal am 8. Dezember 2007.

Jörg Schuster: *Brief und Tagebuch.* Proseminar am Seminar für Allgemeine Rhetorik der Universität Tübingen im WS 2006/2007. – *Autobiographisches Schreiben.* Praxisseminar am Seminar für Allgemeine Rhetorik der Universität Tübingen im SS 2007. – *»Mein Schreiben in Reden verwandelt« – Ästhetik des Gesprächs und Ästhetik des Briefs bei Rainer Maria Rilke.* Vortrag an der Philipps-Universität Marburg während des Deutschen Germanistentags vom 23. bis 26. September 2007. – *Die Erfindung des modernen Publikums. Rezeptionsästhetische Probleme der ›Nuller Jahre‹ am Beispiel Harry Graf Kesslers.* Vortrag an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster während der Tagung »Die ›Nuller Jahre‹. Labor der Moderne« vom 11.-13. Oktober 2007. – *Harry Graf Kessler als Literat und Tagebuchschreiber.* Vortrag im Museum für Vor- und Frühgeschichte, Schloß Charlottenburg, Berlin, im Rahmen des Symposiums der Canitzgesellschaft zu Kesslers 70. Todestag am 1. Dezember 2007. – *Publizistik und Rhetorik in Deutschland 1890-1933.* Proseminar am Seminar für Allgemeine Rhetorik der Universität Tübingen im WS 2007/08.

Verena Staack: *Literaturvermittlung im Literaturmuseum der Moderne.* Arbeitstagung. »Lernort Museum« der Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten im PrinzMaxPalais Karlsruhe am 22. Mai 2007. – *Literatur im Labor: Das LiMoLab im Literaturmuseum der Moderne.* Workshop »Literatur im Museum«« auf der exponatec Köln am 31. Oktober 2007.

NEUERWERBUNGEN

Handschriftenabteilung

Vorlässe, Nachlässe, Teilnachlässe und Sammlungen

Erwin Ackerknecht: Nachträge zum Nachlaß. Briefwechsel von Erwin Ackerknecht mit Elisabeth Joerden und Rudolf Joerden.

alternative: Redaktionsarchiv der Zeitschrift. Texte von Etienne Balibar, Pierre Bertaux, Horst Bienek, Wolf Biermann, Klaus-Michael Bogdal, Thomas Brasch, Hildegard Brenner, Helga Gallas, André Glucksmann, Lucien Goldmann, Helmut Heißenbüttel, Hans Heinz Holz, Raoul Hübner, Uwe Johnson, Heinar Kipphardt, Heinz-Dieter Kittsteiner, Hartmut Lange, Wolf Lepenies, Helmut Lethen, Ernest Mandel, Frauke Meyer, Heiner Müller, Gerhard Plumpe, Christa Reinig, Hans Werner Richter, Erhard H. Schütz, Alfred Sohn-Rethel, Reiner Uthoff, Christa Wolf, Peter Paul Zahl, Jochen Ziem, Gerhard Zwerenz.

Lothar Baier: Nachlaß. Prosa: *Gesammelte Essayistische Schriften*. Briefe an und von: Wolfgang Bächler, Daniel Bell, Karl Heinz Bohrer, Joseph Breitbach, Peter O. Chotjewitz, Friedrich Dieckmann, Hans J. Fröhlich, Georges-Arthur Goldschmidt, Günter Grass, Lars Gustafsson, Jürgen Habermas, Geoffrey H. Hartman, Christoph Hein, Edgar Hilsenrath, Angela Krauß, Julia Kristeva, Michael Krüger, Antje Kunstmann, Jürg Laederach, Jürgen Lodemann, Sigrid Löffler, Leo Löwenthal, Hans Mayer, Sibylle Mulot, Paul Parin, Marcel Reich-Ranicki, Kurt Scheel, Klaus Schlesinger, Klaus Wagenbach, Otto F. Walter, Peter Weiss, Dieter Wellershoff, Urs Widmer, Christa Wolf, Ror Wolf, Wolf Wondratschek u.a.; Preisurkunden, Verlagsverträge u.a.

Maria Beig: Vorlaß. Manuskripte *Buntspechte*, *Rabenkrächzen* u.a.; Briefe an und von Katharina Adler, Peter Blickle, Manfred Bosch, Georg Braungart, Peter Hamm, Gerhard Köpf, Arnold Stadler, Martin Walser u.a.; Hoffmann und Campe, Suhrkamp Verlag, Jan-Thorbecke-Verlag u.a.; Preisurkunden, Verlagsverträge u.a.

Rudolf Georg Binding: Nachlaß. Gedichte: *Tage, Stolz und Trauer* u.a., Einzelgedichte; Prosa: *Angelucia*, *Coelestina*, *Ein Deutscher antwortet der Welt*, *Erlebtes Leben*, *Das Heiligtum der Pferde*, *Moselfahrt aus Liebeskummer*, *Der Opfergang*, *Die Perle*, *Reitvorschrift für eine Geliebte*, *Die Spiegelgespräche*, *Die Waffenbrüder*, *Sankt Georgs Stellvertreter*, *Unsterblichkeit*, *Der Wingult*, *Wir fordern Reims zur Übergabe auf*, u.a.; Notizbücher, Vorlesungsmitschriften u.a.; Briefe an und von Paul Alverdes, Rudolf Bach, Ludwig Friedrich Barthel, Emil Belzner, Gottfried Benn, Ernst Bertram, Werner Beumelburg, Ernst Beutler, Oscar Bie, Karl Binding, Hans Friedrich Blunck, Hans Bodmer, Menno ter Braak, Bruno Brehm, Hermann Eris Busse, Hans Carossa, Oskar Walter Cisek, Hermann Claudius, Eva Connstein, Ida Dehmel, Edwin Erich Dwinger, Kasimir Edschmid, Günter Eich, Paul Eipper, Thomas Stearnes Eliot, Heinrich Ellermann, Eduard Engel, Herbert Eulenberg, Willi Fehse, Ludwig Finckh, Otto Flake, Elisabeth Förster-Nietzsche, Hans Franck, Frankfurter Zeitung, Rolf Gardiner, Albrecht Goes, Hans Grimm, Hermann Gumbel, Gerhart Hauptmann, Bernd von Heiseler, Andreas Heusler, Kurt Heynicke, Ludwig von Hofmann, Insel Verlag,

Hanns Johst, Erhart Kästner, Hermann Keyserling, Heinz Kindermann, Anton Kippenberg, Katharina Kippenberg, Kleukens-Presse, Mira Koffka, Georg Kolbe, Max Kommerell, Alfred Kubin, Oskar Loerke, Klaus Mann, Thomas Mann, Anton Mayer, Benno von Mechow, Max Mell, Friedrich Michael, Walter von Molo, Alfred Mombert, Börries von Münchhausen, Hans Naumann, Alfons Paquet, Preußische Akademie der Künste, Erwin Redslob, Benno Reifenberg, Ernst Romberg, Rütten & Loening Verlag, Max Rychner, Martha Saalfeld, Oswald Schäfer, Wilhelm Schäfer, René Schickele, Sidney Schiff, Ina Seidel, Heinz Simon, Renée Sintenis, Max Slevogt, Eduard Spranger, Herbert Steiner, Peter Suhrkamp, W. E. Süskind, Georg Swarzenski, Friedrich Franz von Unruh, Fritz von Unruh, Henry van der Velde, Will Vesper, Karl Vollmoeller, Alfred Weber, Josef Weinheber, Josef Winckler, Victor Wittkowski, Kurt Wolff Verlag, Carl Zuckmayer, Stefan Zweig u.a.; Familienbriefe; Zugehörige Materialien: Personaldokumente, Familienunterlagen, Schul- und Studienzeugnisse, Militärpapiere, Verlagsverträge u.a., Familienbriefe, Briefe an Karl Binding, Hedwig Binding, Enzian Binding; Dokumente zur 500-Jahr-Feier der Universität Leipzig (1911).

Paul Celan: Nachtrag zum Nachlaß. Briefe an Gisèle Celan-Lestrange.

Peter O. Chotjewitz: Nachträge zum Vorlaß. Prosa: *Das Wespennest. Roman*, *Der Mord in Davos. Texte zum Attentatsfall David Frankfurter/Wilhelm Gustloff*, *Kannibalen. Satiren*, *Rom-Spaziergänge auf der Antike* u.a.; Briefe an und von: Elisabeth Alexander, Carl Amery, Arnfried Astel, Lothar Baier, Hans Bender (geb. 1919), Matthias Biskupek, Paulus Böhmer, Karl Heinz Bohrer, Karl-Heinz Bölling, Karlheinz Braun, Rolf Dieter Brinkmann, Karl Corino, Friedrich Christian Delius, Inge Feltrinelli, Dario Fo, Martin Gregor-Dellin, Ulla Hahn, Peter Härtling, Gerd Haffmans, Ludwig Harig, Rolf Haufs, Elke Heidenreich, Christoph Hein, Hans Werner Henze, Helmut Heißenbüttel, Günter Herburger, Alban Nikolai Herbst, Walter Höllerer, Edgar Hilsenrath, Dieter Hülsmanns, Otto Jägersberg, Karl-Heinz Jakobs, Ernst Jandl, Peter Jokostra, Gert Friedrich Jonke, Walter Kempowski, Heinar Kipphardt, Michael Krüger, Dieter Kühn, Jürgen Manthey, Friederike Mayröcker, Svende Merian, Heinz Ohff, Hanns-Josef Ortheil, Hans Paeschke, Hermann Peter Piwitt, Johannes Poethen, Fritz J. Raddatz, Marcel Reich-Ranicki, Arno Reinfrank, Walter E. Richartz, Klaus Rainer Röhl, Peter Rühmkorf, Uve Schmidt, Jörg Schröder, Peter Schütt, Klaus Stiller, Guntram Vesper, Klaus Wagenbach, Joseph von Westphalen, Wolfgang Weyrauch, Wolf Wondratschek, Klaus-Peter Wolf, Elisabeth Wolken, Peter-Paul Zahl, Dieter E. Zimmer u.a.

Gustav Dahms: Aus dem Archiv des Scherl-Verlags (Depositum). Briefe an Gustav Dahms von Theodor Fontane, Gerhart Hauptmann, Adolf von Menzel u.a.

Hilde Domin und *Erwin Walter Palm*: Nachlässe. Manuskripte von Hilde Domin. Gedichtsammlungen: *Der Baum blüht trotzdem*, *Nur eine Rose als Stütze*, *Hier*, *Ich will Dich* u.a. Prosa: *Das zweite Paradies*, *Wozu Lyrik heute* u.a.; Manuskripte von Erwin Walter Palm. Gedichte; Dramatisches: *Das Labyrinth* u.a.; Prosa: *Memoiren*, *Kleine literarische Aufsätze* u.a. Übersetzungen; Verschiedene Notizbücher, autobiographische Aufzeichnungen, Dokumente zur Biographie und zum Exil. Briefe an und von: Hans Günther Adler, Theodor W. Adorno, Inge Aicher-Scholl, Ilse Aichinger, Hannah Arendt, Arnfrid Astel, Max Aub, Julius Bab, Ingeborg Bachmann, Hans Bender, Charlotte Beradt, Walter A. Berendson, Horst Bie-

nek, Wolf Biermann, Ilse Blumenthal-Weiss, Walter Boehlich, Heinrich Böll, Elisabeth Borchers, Christine Busta, René Char, Reinhard Döhl, Ingeborg Drewitz, Ida Ehre, Günter Eich, Hans Magnus Enzensberger, Erich Fried, Richard Friedenthal, Hugo Friedrich, Walter Helmut Fritz, Wolfgang Frommel, Hans-Georg Gadamer, Albrecht Goes, Henry Goverts, Jürgen Habermas, Ulla Hahn, Käte Hamburger, Michael Hamburger, Peter Hamm, Hans-Jürgen Heise, Hermann Hesse, Wolfgang Hildesheimer, Rudolf Hirsch, Walter Jens, Hermann Kasack, Marie Luise Kaschnitz, Wolfgang Koeppen, Ernst Kreuder, Karl Krolow, Horst Krüger, Reiner Kunze, Christine Lavant, Siegfried Lenz, Kurt Leonhard, Eugen Löwenstein, John Löwenstein, Paula Löwenstein, Golo Mann, Herbert Marcuse, Ludwig Marcuse, Hans Mayer, Robert Minder, Alexander Mitscherlich, Walter Muschg, Hans Erich Nossack, Kurt Pinthus, Heinz Piontek, Marcel Reich-Ranicki, Hans Werner Richter, Luise Rinser, Alexander Rüstow, Max Rychner, Nelly Sachs, Oda Schaefer, Dolf Sternberger, Peter Szondi, Max Tau, Erich Trunz, Giuseppe Ungaretti, Siegfried Unseld, Fritz Usinger, Martin Walser, Richard von Weizsäcker, Wolfgang Weyrauch, Benno von Wiese, Christa Wolf u.a.; Preisurkunden, Verlagsverträge u.a.

Ottomar Domnick: Nachtrag zum Nachlaß. Briefe von Samuel Beckett, Ilse Benn, Hans Gröper (Egbert-Hans Müller), Werner Haftmann, Eva Jahn-Fehsenbecker, Albrecht Knaus, Ernst Nolte (Hauswedell und Nolte), Juliane Roh u.a.; Prozessakten zum Film *Jonas*; Korrespondenz zum Buch *Die Sammlung Domnick* mit dem Belser Verlag Stuttgart, dem Ministerium für Wissenschaft und Kunst Baden-Württemberg u.a.

Albrecht Goes: Zweiter Teil des Nachlasses. Briefe von Inge Aicher-Scholl, Ilse Aichinger, Akademie der Künste Berlin, Aldus-Presse, Richard Alewyn, Stefan Andres, Karl Barth, Gottfried Bermann Fischer, Pierre Bertaux, Ernst Beutler, Marcus Bierich, Johannes Bobrowski, Imma von Bodmershof, Gunter Böhmer, Heinrich Böll, Joseph Breitbach, Martin Buber, Carl-Jacob Burckhardt, Hans Carossa, Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt, Walter Dirks, Hilde Domin, Josef Eberle, Konrad Feilchenfeldt, Dietrich Fischer-Dieskau, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Gerd Gaiser, Ludwig Greve, Romano Guardini, Peter Härtling, Käte Hamburger, Michael Hamburger, Wilhelm Hausenstein, Manfred Hausmann, Hermann Hesse, Otto Heuschele, Theodor Heuss, Rudolf Hirsch, Hans Egon Holthusen, Erich Kästner, Hermann Kasack, Marie Luise Kaschnitz, Eckart Kleßmann, Annette Kolb, Karl Krolow, Reiner Kunze, Gertrud von Le Fort, Hermann Lenz, Primo Levi, Oskar Loerke, Erika Mann, Golo Mann, Thomas Mann, Kurt Marti, Agnes Miegel, Robert Minder, Max Picard, Josef Pieper, Heinz Piontek, Johannes Poethen, Reclam Verlag, Luise Rinser, Otto Rombach, S. Fischer-Verlag, Nelly Sachs, Carlo Schmid, Reinhold Schneider, Wilhelm von Scholz, Rudolf Alexander Schröder, Karl Schwedhelm, Ina Seidel, Eduard Spranger, Dolf Sternberger, Gerhard Storz, Oliver Storz, Lulu von Strauß und Torney, Stuttgarter Zeitung, Süddeutscher Rundfunk, Suhrkamp Verlag, Margarete Susman, Friedrich Torberg, Thaddäus Troll, Union-Verlag, Richard von Weizsäcker, Dieter Wellershoff, Thornton Wilder, Carl Zuckmayer u.a.

Willy Haas: Nachtrag zum Nachlaß. Notizbücher, Taschenkalender, Unterlagen zum Wiedergutmachungsverfahren. Briefwechsel zwischen Herta und Willy Haas.

Briefe (auch an und von Herta Haas) an und von: Schalom Ben-Chorin, Gottfried Bermann Fischer, Kurt Desch (Verlag Kurt Desch), Benedikt Fred Dolbin, Ida Ehre, Manfred George, Werner Hebebrand, Rudolf Hirsch, Siegfried Lenz, Hermann Kesten, Heinrich Maria Ledig-Rowohlt, Anna Mahler, Walter Mehring, Joachim Moras, Robert Neumann, Hans Paeschke, Hilde Spiel, Axel Springer, Wieland Wagner u.a.

Peter Handke: Teilvorlaß. Prosa; 66 Notizbücher aus den Jahren November 1975 bis Juli 1990.

Geno Hartlaub: Nachlaß. Gedichtsammlungen: *Der Neulich-Zyklus* u.a.; Gedichte; Dramatisches: *Conterball. Ein Spiel* u.a.; Hörspiele: *Halloween*, *Miranda*, *Der Mond hat Durst*, *Transsib*; Prosa: *Anselm der Lehrling*, *Asmodi*, *Dinarzade*, *Brudersuche*, *Lilith*, *Der Mann, der nicht nach Hause wollte* u.a.; Verschiedenes: Visitenkarten, Notizbuch und Tagebücher; Briefe von: Inge Aicher-Scholl, Alfred Andersch, Stefan Andres, Heinrich Böll, Carl-Hanser-Verlag, Claassen-Verlag, Econ-Verlag, Elisabeth Freundlich, Erna Gysi, Erika Hartlaub, Gustav F. Hartlaub, Manfred Hausmann, Rudolf Hirsch, Hoffmann und Campe Verlag, Hans Egon Holthusen, Marie Luise Kaschnitz, Annette Kolb, Karl Krolow, Thomas Mann, Robert Minder, Hans Werner Richter, S. Fischer Verlag, Sonntagsblatt, Dolf Sternberger, Süddeutsche Zeitung, Martin Walser, Erich Trunz, Die Wandlung; Dokumente: Familienstammbaum, Geburtshoroskop, Reisepässe und Zeugnisse.

Erich von Kahler: Nachträge zum Teilnachlaß. Einzelgedichte; Essay *Liberalism Today*; Briefe an Eva J. Engel, Friedrich Gundolf, Alice von Kahler, Gerhard Lauer u.a.; Briefe von Emil Blum, Eva J. Engel, Alice von Kahler, Antoinette von Kahler, Curt Karplus, Gerhard Lauer, Herman Meyer, Max Picard u.a.; Dokumente zum Werk von Erich von Kahler, Nachrufe und Gedenkreden auf Erich von Kahler; Essays und Aufsätze von Eva J. Engel, Josef Frank, Gerhard Lauer und Hermann Weyl; Briefe von Jacob Taubes an Alice von Kahler.

Hans Kaufmann: Nachlaß. *Bertolt Brecht – Tragödie, Komödie, episches Theater* (Habilitationsschrift), *Politisches Gedicht und klassische Dichtung* (Dissertation), Texte, Notizen und Exzerpte zu Bertolt Brecht und zu Heinrich Heine, Texte, Notizen und Gutachten zu Volker Braun, Laudatio für Sarah Kirsch und Gerhard Holz-Baumert, Reden und Vorträge zu Heinrich Böll, Bertolt Brecht, Alfred Döblin, Hans Fallada, Erich Kästner, Heinrich Mann, Robert Musil, Erwin Strittmatter und Christa Wolf; Rezensionen; Vorlesungen *Bertolt Brecht*, *Deutsche Komödien seit Lessing*, *Liebeslyrik von Goethe bis Brecht*, *Literatur des demokratischen Deutschland*, *Probleme der Literaturtheorie*, *Vormärz*, *1815-1848*, *1848-1870* u.a., z.T. mit dazugehörigen Notizen und Materialien; Konvolut zur historisch-kritischen Ausgabe der *Schriften Bertolt Brechts*; Notizen und Exzerpte zu verschiedenen Themen und Autoren, Gutachten, Konvolut zum *Heine*-Film (1972), Konvolute mit Materialien für und Protokolle von Germanistenlehrgängen (mit Manuskripten Anderer), Notizen aus der FDJ-Studiengruppe Germanistik, Projektvorschlag von Hans Kaufmann für ein Großprojekt *Literatur aus der DDR und das Problem der Freiheit. Studien über Repression und Emanzipation*, Skizzen und Vorbereitungen zu einem Lyrikabend 1973 u.a.; Briefe an Volker Braun, Klaus F. Gille, Kurt Hager, Christa Wolf u.a.; Briefe von Volker Braun, Lotte Fürnberg, Louis Hay, Werner

Hecht, Dieter Schiller, Helene Weigel, Christa Wolf u.a.; Dokumente zur beruflichen Tätigkeit, Auszeichnungen, Konvolut Dokumente zum Aufbau der Germanistik in der DDR, Manuskripte von Volker Braun, Georg Kaufmann, Gerhard Scholz, Christa Wolf u.a.

Marita Keilson-Lauritz: Hans-Schwerte-Sammlung. Briefe von Hans Schwerte.

Eckart Kleßmann: Nachtrag zur Sammlung. Briefe von Margarete Hannsmann, Geno Hartlaub, Peter Jokostra, Heinz Piontek, Johannes Poethen, Paul Stöcklein u.a.

Kürbiskern: Nachträge zum Redaktionsarchiv der Zeitschrift. Autorenbriefe an die Herausgeber (vor allem Korrespondenzen mit Friedrich Hitzer), Redaktionskorrespondenz, Inhaltsangaben der Zeitschriftenhefte, Protokolle der Redaktionssitzungen, Kalkulationen, Vorhaben für Buchprojekte u.a.

Martin Lang: Nachtrag zum Nachlaß. Briefe von Erwin Ackerknecht, Peter Bamm, Curt Elwenspoek, Ludwig Finckh, Liesl Frank-Mittler, Albrecht Goes, Wilhelm Hausenstein, Theodor Heuss, Kurt Heynicke, Hans Paeschke, Ina Seidel, Friedrich Sieburg, Hans Stegemann, Wilhelm Emanuel Süskind u.a.; Lebenslauf von Martin Lang; Briefe an Gertrud Lang von Hermann Hesse; Briefe an Sascha-Maria Böhm u.a.; Gedichte von Josef Eberle, Albrecht Goes, Jochen Klepper, Otto Rombach, Ina Seidel u.a.

Willy Leygraf: Nachtrag zum Nachlaß. Briefe von Friedrich Beißner, Otto Borst, Max Fürst, HAP Grieshaber, Margarete Hannsmann, Johannes Poethen, Thaddäus Troll, Gert Westphal u.a.

Amalie Louise von Liebhaber: Teilnachlaß (Depositum). Einzelgedichte; Dramatisches: *Abasso oder Die Barmeciden, Die Äpfel von Balsora, Arria und Pätus, Die Nibelungen, Octavius Augustus oder Tiberius Nero* u.a.; Prosa: *Allerley aus meinem Leben, Sylvester von Sonnenthau* u.a.; Tagebuchaufzeichnungen und Vorlesungsmitschriften u.a. von Unbekannt.

Luchterhand-Verlag: Nachtrag zum Verlagsarchiv. Korrespondenzen der Verlagsleitung untereinander: Hans Altenhein, Otto F. Walter und Eduard Reifferscheid 1970-1973; Hausmitteilungen, Protokolle, Betriebsvereinbarungen 1970-1972.

Hermann Lübbe: Teilvorlaß (Depositum). Zahlreiche publizierte und unpublizierte Aufsätze, Essays und Reden. *Deutschland nach der Vereinigung. Kontinuität und Wandel, Freiheit und Terror, Geschichtsphilosophie. Ihr Beitrag zur Orientierung über die Welt, in der wir leben, Globalisierung. Etappen räumlicher Schließung der Lebenswelt, Kollektivschuld. Funktionen eines Unbegriffs, Die Kunst und der Fortschritt, Mobilität – vorerst unaufhaltsam, Religion und Politik in Modernisierungsprozessen, Der Streit um Worte. Zur Analyse politischer Sprachhandlungen, Was heißt »Das kann man nur historisch erklären«?, Wie sekundär sind die Sekundärtugenden?, Im Zug der Zeit. Über die Verkürzung des Aufenthalts in der Gegenwart, Wozu Philosophie?, Die Zukunft der Erinnerung, Zukunftsthemen, Zur Theorie der Entscheidung* u.a.; Briefe an und von: Theodor W. Adorno, Walter Biemel, Ernst Wilhelm Eschmann, Iring Fetscher, Ernst Forsthoff, Hans-Georg Gadamer, Karlfried Gründer, Jürgen Habermas, Erich Heintel, Dieter Henrich, Heinz Heimsoeth, Ottfried Höffe, Max Imdahl, Roman Ingarden, Wilhelm Kamlah, Jür-

gen von Kempski, Vittorio Klostermann, Helmut Kohl, Karl Korn, Hermann Krings, Gerhard Krüger, Hugo Kuhn, Kurt Kusenberg, Ludwig Landgrebe, Theodor Litt, Karl Löwith, Odo Marquard, Felix Meiner, Max Müller, Ernst Nolte, Helmuth Plessner, Hans Pyritz, Johannes Rau, Manfred Riedel, Joachim Ritter, Helmut Schelsky, Walter Schulz, Robert Spaemann, Wilhelm Szilasi, Ernst Tugendhat, Carl Friedrich von Weizsäcker, Richard von Weizsäcker, Bernhard Welte, Benno von Wiese u.a.

Konrad Merz: Nachlaß. Gedichte; Dramatisches: *Tristan & Knoblauch* u.a.; Romane und Erzählungen: *Berliner, Amsterdamer und – ach, Jude auch*, *Der Mann der Hitler nicht erschossen hat*, *Ein Mensch fällt aus Deutschland*, *Generation ohne Väter*, *Glücksmaschine Mensch*, *Liebeskunst für Greise* u.a.; Tagebücher und Materialien zur Biographie und zum Exil; Briefe an und von Horst Bienek, Menno ter Braak, Hans Werner Henze, Fritz Hirsch, Walter Höllerer, Fritz Landshoff (Querido Verlag), Dorothea Lehmann, H. T. M. Lehmann-ter-Kuile, Hendrik Marsman, Bernhard Schlesinger, Albert Vigoleis Thelen u.a.; Urkunden, Verlagsverträge u.a.

Karl Mickel: Nachtrag zum Nachlaß. Prosa. Vorarbeiten, Material und Manuskripte zum Roman *Lachmunds Freunde. Erstes und zweites Buch;* Verschiedenes. Notizbücher.

Christopher Middleton: Teilvorlaß. Briefe von Lilo Fromm, Günter Kunert, Christoph Meckel, Hans Vogt.

Theodor Mommsen: Nachtrag zum Teilnachlaß (Depositum). Gedichte, Tagebücher, Korrekturbogen zum *Liederbuch dreier Freunde* und Briefe.

Maria Müller-Gögler: Nachlaß. Einzelgedichte; Dramatisches: *Ums göttlich Recht*, *Ora et labora*; Prosa: *Das arme Fräulein*, *Bevor die Stürme kamen*, *Hanna und das Höhere*, *Der heimliche Friede*, *Hinter blinden Fenstern*, *Im schwarzen Rock*, *Der Pavillon*, *Sieben Schwerter*, *Täubchen, ihr Täubchen …*, *Weg durchs Ried*, u.a.; Erzählungen, Märchen, Kritiken; Briefe an und von Maria Beig, Hermann Beuttenmüller, Gerd Gaiser, Albrecht Goes, Peter Hamm, Otto Heuschele, Walter Höllerer, Josef W. Jancker, Hermann Lenz, Siegfried Unseld u.a.; Aegis Verlag, Bertelsmann Verlag, Katzmann Verlag, Pfeiler Verlag, Rombach Verlag, Eugen Salzer Verlag, Stahlberg Verlag, Staufen Verlag, J. F. Steinkopf Verlag, Stuttgarter Neues Tagblatt, Süddeutscher Rundfunk, Südwestdeutscher Rundfunk, Suhrkamp Verlag, Jan Thorbecke Verlag u.a.

Norbert Oellers: Nachträge zum Teilvorlaß. Korrespondenzen im Rahmen des Vorsitzes des Deutschen Germanistenverbands.

Oskar Pastior: Nachlaß. Gedichtsammlungen: *Anagrammgedichte*, *Das Hören des Genitivs*, *Eine kleine Kunstmaschine*, *Fleischeslust*, *Gedichtgedichte*, *Höricht*, *Lesungen mit Tinnitus*, *Vokalisen & Gimpelstifte*, *Vom Sichersten ins Tausendste*, *Wechselbalg* u.a.; Hörspiele: *Sauna von Samarkand* u.a.; Essayistisches: *Das Unding an sich* u.a.; Briefe an und von: Jeremy Adler, Sorin Alexandrescu, Beda Allemann, Nicolas Born, Hubert Burda, Inger Christensen, Franz Josef Czernin, Elfriede Czurda, Reinhard Döhl, Ulrike Draesner, Jörg Drews, Oswald Egger, Adolf Endler, Benedikt Erenz, Peter Esterhazy, Marianne Frisch, Lilo Fromm, Zsuzsanna Gahse, Maria Gazzetti, Hartmut Geerken, Anselm Glück, Eugen Gomringer, Paul Good, Michelle Grangaud, Michael Hamburger, Ludwig Harig, Harald Hartung, Rolf Haufs, Manfred Peter Hein, Bodo Hell, Klaus Hensel, Uwe Herms, Wolfgang Hil-

desheimer, Walter Höllerer, Hans Egon Holthusen, Hadayatullah Hübsch, Felix Philipp Ingold, Ernst Jandl, Elfriede Jelinek, Anna Jonas, Walter Kempowski, Ingomar von Kieseritzky, Sarah Kirsch, Thomas Kling, Barbara Köhler, Uwe Kolbe, Ursula Krechel, Michael Krüger, Günter Kunert, Rainer Kunze, Wiel Kusters, Jürg Laederach, Gregor Laschen, Michael Lentz, Norman Manea, Harry Mathews, Friederike Mayröcker, Christoph Meckel, Franz Mon, Herta Müller, Adolf Muschg, Gellu Naum, Andreas Okopenko, Heinz Piontek, Ilma Rakusa, Klaus Ramm, Klaus Reichert, Walter E. Richartz, Gerhard Rühm, Joachim Sartorius, Hans Joachim Schädlich, Dieter Schlesak, Ferdinand Schmatz, Wolfdietrich Schnurre, Nichita Stanescu, Ulf Stolterfoht, Ralf Thenior, Hans-Ulrich Treichel, Franz Tumler, Guntram Vesper, Martin Walser, Peter Waterhouse, Christina Weiss, Ernest Wichner, Urs Widmer, Herbert Wiesner, Paul Wühr u.a.; zum Nachlaß gehören umfangreiche Materialien zur Gruppe Oulipo, zu Pastiors Übersetzungsprojekten und einer Dokumentation aller seiner Lesungen; Preisurkunden, Verlagsverträge u.a.

Hermann Peter Piwitt: Vorlaß. Prosa: *Boccherini und andere Bürgerpflichten*, *Der Granatapfel*, *Deutschland. Versuch einer Heimkehr*, *Die Gärten im März*, *Die Passionsfrucht*, *Die Umseglung von Kap Hoorn*, *Ein unversöhnlich sanftes Ende*, *Herdenreiche Landschaften*, *Jahre unter ihnen*, *Steinzeit* u.a.; Briefe an und von Matthias Altenburg, Alfred Andersch, Stefan Andres, Heinz Ludwig Arnold, Rudolf Augstein, Lothar Baier, Reinhard Baumgart, Jürgen Becker, Manfred Bissinger, Johannes Bobrowski, Walter Boehlich, Paulus Böhmer, Karl Heinz Bohrer, Nicolas Born, Manfred Bosch, Rolf Dieter Brinkmann, Hans Christoph Buch, Peter O. Chotjewitz, Karl Corino, Franz Josef Degenhardt, Friedrich Christian Delius, Gert Peter Eigner, Bernt Engelmann, Gudrun Ensslin, Hans Magnus Enzensberger, Ludwig Fels, Inge Feltrinelli, Hubert Fichte, Dieter Forte, Uwe Friesel, Gerhard Fritsch, Walter Helmut Fritz, Gerd Fuchs, Wilhelm Genazino, Günter Grass, Martin Gregor-Dellin, Hermann L. Gremliza, Sabine Gruber, Max von der Grün, Peter Handke, Ludwig Harig, Peter Härtling, Josef Haslinger, Rolf Haufs, Hans Georg Heepe, Eckhard Henscheid, Alban Nikolai Herbst, Günter Herburger, Werner Herzog, Stefan Heym, Walter Höllerer, Uwe Johnson, Walter Kappacher, Walter Kempowski, Hermann Kinder, Sarah Kirsch, Wolfgang Koeppen, Ingrid Kolb, Alfred Kolleritsch, Ursula Krechel, Brigitte Kronauer, Michael Krüger, Dieter Kühn, Heinrich Maria Ledig-Rowohlt, Reinhard Lettau, Jürgen Manthey, Ulf Miehe, Klaus Modick, Adolf Muschg, Michael Naumann, Fritz J. Raddatz, Jan Philipp Reemtsma, Hans Werner Richter, Henning Ritter, Klaus Reiner Röhl, Harry Rowohlt, Peter Rühmkorf, Hans Joachim Schädlich, Peter Schneider, Erasmus Schöfer, Franz Schonauer, Alice Schwarzer, Hannes Schwenger, Victor Otto Stomps, Karin Struck, Ralf Thenior, Uwe Timm, Franz Tumler, Siegfried Unseld, Bernward Vesper, Guntram Vesper, Klaus Wagenbach, Martin Walser, Otto F. Walter, Christina Weiss, Josef Westphalen, Christa Wolf, Ror Wolf, Peter Paul Zahl, Dieter E. Zimmer, Gerhard Zwerenz u.a.

Marcel Reich-Ranicki: Nachtrag zum Vorlaß. Briefwechsel mit Peter Rühmkorf; Briefe von Ingrid Bachér, Eva Demski, Günter Grass, Ulla Hahn, Elke Heidenreich, Margriet de Moor, Adolf Muschg, Harry Rowohlt, Peter Wapnewski u.a.

Luise Rinser: Nachtrag zum Nachlaß. Gedichte; Theaterstück *Dorfidylle oder: Die Kinder des Lichts*; Bildertreatment *Drei Seiten einer Münze*; Drehbuch *Kinder un-*

seres Volkes; Libretto zur Oper *Der Diktator* von Isang Yun; Fernsehsendung *Die Mächtigen stürzt er vom Thron*; Manuskripte und Vorarbeiten zu den Romanen *Kunst des Schattenspiels*, *Saturn auf der Sonne*, *Silberschuld* und zu ihrer Autobiographie *Den Wolf umarmen*; Prosatext *Sonja und Leo Tolstoi*; frühe unveröffentlichte Erzählungen; Aufsätze, Artikel, Vorträge (u.a. zu Konzerten von Isang Yun); autobiographische Notizen; Briefe von Martin Buber, Zbigniew Czajkowski, Heiner Hesse, Walter Jens, Petra Kelly, Kim Il Sung, Carl Orff, Max Picard, SAID u.a.

Joachim Ritter: Nachlaß. Gedichte; Erzählungen, Rezensionen; Manuskripte für Seminare und Vorlesungen 1933-1967; zahlreiche Abhandlungen und Vorträge, u.a. *Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft, Die große Stadt, Landschaft. Zur Rolle des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, Zu Hegels Theorie der Subjektivität, Über das Lachen.* Verschiedenes: Gutachten, Kalender, Aufzeichungen aus dem Kriegsgefangenenlager Shap Wells, autobiographische Aufzeichnungen aus der Türkei, Briefe an und von: Max Bense, Günther Bien, Ernst Bloch, Hans Blumenberg, Ernst-Wolfgang Böckenförde, Otto Friedrich Bollnow, Richard Brinkmann, Walter Bröcker, Werner Conze, Ernst Wilhelm Eschmann, Ernst Forsthoff, Julien Freund, Gerhard Fricke, Hans-Georg Gadamer, Karlfried Gründer, Gotthard Günther, Heinz Heimsoeth, Wilhelm Hennies, Erich Heintel, Dieter Henrich, Pascual Jordan, Friedrich Georg Jünger, Friedrich Kambartel, Helmut Kuhn, Hugo Kuhn, Ludwig Landgrebe, Michael Landmann, Bruno Liebrucks, Theodor Litt, Hermann Lübbe, Heinrich Lübcke, Odo Marquard, Fritz Martini, Armin Mohler, Max Müller, Günther Patzig, Josef Pieper, Otto Pöggeler, Manfred Riedel, Günther Rohrmoser, Erich Rothacker, Helmut Schelsky, Georgi Schischkoff, Karl Schlechta, Carl Schmitt, Walter Schulz, Kurt Sontheimer, Robert Spaemann, Wilhelm Szilasi, Jacob Taubes, Michael Theunissen, Erich Trunz, Ernst Tugendhat, Siegfried Unseld, Eric Weil, Wilhelm Weischedel u.a.; Lebensdokumente, Handbibliothek.

Klaus Rainer Röhl: Vorlaß. Tagebücher u.a.; Briefe an und von: Arnulf Baring, Wolf Biermann, Erich Böhme, Alfred Dregger, Inge Feltrinelli, Ossip K. Flechtheim, Herbert Fleissner, Peter Gauweiler, Ralph Giordano, Walter Kempowski, Michael Klett, Siegfried Lenz, Helmut Markwort, Ulrike Marie Meinhof, Peter Merseburger, Robert Neumann, Ernst Nolte, Peter Rühmkorf, Heimo Schwilk, Brigitte Seebacher-Brandt, Arno Surminski, Klaus Wagenbach, Erwin Wickert, Gerhard Zwerenz u.a.

Nelly Sachs: Teilnachlaß. Sammlung Rosi Wosk. Gedichtsammlungen: *Die Elegien von den Spuren im Sande, Elegien auf den Tod meiner Mutter, Unser Paradiesgärtlein mit Schwalbengezwitscher*; zahlreiche Einzelgedichte; Zeichnungen; Tagebuchaufzeichnungen (aus dem Jahr 1968). Briefe von Nelly Sachs an Samuel Joseph Agnon, Rudolf Hirsch, Margarete Sachs, Bertil und Rosi Wosk u.a.; Briefe an sie von Aufbau-Verlag, Walter Berendsohn, Günter Bruno Fuchs, Albrecht Goes, Hermann Hesse, Leo Hirsch, Rudolf Hirsch, Monty Jacobs, Gunnar Josephson, Hermann Kasack, Selma Lagerlöf, Joachim Moras, Margarete Sachs, Enar Sahlin u.a.; Lebensdokumente und Fotos; Aufzeichnungen von Rosi Wosk über Nelly Sachs; Briefe an Rosi Wosk von Ilse Blumenthal-Weiss, Paul Celan, Ralph Giordano, Peter Hamm; Widmungsexemplare von Nelly Sachs an Rosi Wosk.

August Schleicher: Nachträge zum Teilnachlaß. *Karl Lachmann (Hrsg.): Der Nibelungen Noth und die Klage, Berlin 1851,* Handexemplar von August Schleicher mit ausführlichen Anstreichungen und Notizen.

Dolf Sternberger: Nachträge zum Nachlaß. Brief von Thomas Mann an Dolf Sternberger vom 26.06.1949; Geburtsurkunde Sternbergers u.a.

Friedrich Franz von Unruh: Nachlaß. Manuskripte: *Bruderdorf, Das Wagnis, Der innere Befehl, Der Teufel im Ruhestand, Der Verräter, Die Apfelwiese, Die Eisläuferin, Die Heimkehr, Die jüngste Nacht, Die Nacht von Mantua, Die Schulstunde, Die Sohnesmutter, Ehe die Stunde schlug, Heidrun, Liebe wider Willen, Tilman Riemenschneider, Tresckow, Vineta, Wo aber Gefahr ist* u.a.; Tagebücher; Briefe an und von Rudolf G. Binding, Hermann Eris Busse, C. F. Müller Verlag, Hans Carossa, Deutsche Verlagsanstalt, Dietrich Fischer-Dieskau, Frankfurter Zeitung, Gerd Gaiser, Hans Grimm, Elisabeth Gundolf, Siegfried Hagen, Otto Heuschele, Kurt Heynicke, Hohenstaufen-Verlag, Insel Verlag, Ernst Jünger, Armin Mohler, Hermann Pongs, Die Neue Rundschau, Wilhelm von Scholz, Frank Thiess, Fritz von Unruh, Fritz Usinger, Fritz Werner, Erhard Wittek, u.a.; Familienbriefe; Familiendokumente, Ausweise, Schul- und Universitätszeugnisse, Entnazifizierungsunterlagen u.a.

Fritz von Unruh: Nachtrag zum Nachlaß (Depositum). Briefe an und von Friedrich Franz von Unruh u.a. Familienangehörige; Familienkorrespondenzen und Familienpapiere, Verlagsverträge; Ernst Jünger: *Der Friede* u.a.

Fritz Usinger: Nachtrag zum Nachlaß. Manuskripte: *Huldigung für Hans Arp, Miniaturen* u.a.; Briefe an und von Lieselotte Heizmann; Briefe von Gotthard de Beauclair, Erwin Jaeckle, Dominik Jost, William Matheson, Andreas Nentwich u.a. an Lieselotte Heizmann.

Karl Viëtor: Teilnachlaß. Briefe von Karl (einige auch von Alice) Viëtor an Ortrud (einige auch an Otto Friedrich) Bollnow und von Karl Viëtor an Erika Jansen; Briefe und Manuskripte von Schülern Viëtors u.a.; Briefwechsel von Ortrud Bollnow und Carsten Zelle.

Martin Walser: Teilvorlaß (Depositum). Dramatisches: *Angriff auf Perduz, Armer Nanosch, Aus dem Wortschatz unserer Kämpfe, Kaschmir in Parching, Ein Kinderspiel, Ein Menschenfeind, Ohne einander, Die Ohrfeige, Das Sauspiel, Tassilo. Das Gespenst von Gattnau, Tassilo. Hilfe kommt aus Bregenz, Tassilo. Säntis, Tassilo. Die Verteidigung von Friedrichshafen, Tassilo. Zorn einer Göttin* u.a.; Prosa. Romane und Erzählungen: *Alexander und Anette, Brandung, Brief an Lord Liszt, Dorle und Wolf, Ehen in Philippsburg, Das Einhorn, Fiction, Finks Krieg, Ein fliehendes Pferd, Die Gallistl'sche Krankheit, Jenseits der Liebe, Mein Riesen-Problem, Ohne einander, Das Schwanenhaus, Seelenarbeit, Ein springender Brunnen, Der Sturz, Verteidigung der Kindheit* u.a.; Essays: *Die Amerikareise, Blick auf Jean Paul, Deutsche Gedanken über französisches Glück, Deutsche Sorgen, Hölderlin zu entsprechen, Reise ins Leben, Selbstbewußtsein und Ironie, Theater als Öffentlichkeit, Über das Legitimieren, Über das Musterhafte in den Gedichten von Elisabeth Borchers, Über freie und unfreie Rede, Vielen ein Greuel, Variationen eines Würgegriffs, Vormittag eines Schriftstellers, Warum brauchen Romanhelden Berufe, Wie geht es Ihnen, Jury Trifonow?, Wer ist ein Schriftsteller* u.a.; Übersetzungen: Edward Bond, *Die Frau;* Molière, *Der eingebildete Kranke* u.a.

Benno von Wiese: Teilnachlaß. Autobiographisches: *Wie die Zeit ihren Durchzug durch mich hielt. Ein Germanist erzählt sein Leben*; Briefe an Norbert Oellers u.a.; Briefe von Richard Alewyn, Karl Otto Conrady, Herbert Cysarz, Wolfgang Kayser, Victor Lange, Hermann Leins, Robert Minder, Günther Müller, Joachim Müller, Walter Müller-Seidel, Norbert Oellers, Wolfdietrich Rasch, Walther Rehm, Walter F. Schirmer, Werner Schütz, Hans Werner Seiffert, Emil Staiger, Gerhard Storz, Fritz Strich, Jost Trier, Erich Trunz u.a.

Gabriele Wohmann: Nachtrag zum Vorlaß. Gedichte; Hörspiele: *Daphne lebt hier nicht mehr, Das hochgesteckte Ziel, Der Fall Rufus, Der Geburtstag, Der Mann am Fenster, Ein gehorsamer Diener, Hebräer 11,1, Komm donnerstags, Norwegian Wood, Tod in Basel* u.a.

Ror Wolf: Teilvorlaß. Gedichte *Hans Waldmanns Abenteuer*; Hörspiele *Bananen-Heinz, Die Einsamkeit des Meeresgrunds, Leben und Tod des Kornettisten Bix Beiderbecke aus Nord-Amerika* u.a.; Film- und Fernseharbeiten *Jakob von Gunten*; Radio-Collagen *Cordoba Juni 13 Uhr 45, Die Stunde der Wahrheit* u.a.; Romane und Erzählungen *Die Gefährlichkeit der großen Ebene, Fortsetzung des Berichts, Nachrichten aus der bewohnten Welt, Pilzer und Pelzer, Punkt ist Punkt, Raoul Tranchirers Ratschläger für alle Fälle der Welt* u.a.; Briefe an und von Hans Günther Adler, Thomas Bernhard, Hans Magnus Enzensberger, Wilhelm Genazino, Robert Gernhardt, Ludwig Harig, Eckhard Henscheid, Brigitte Kronauer, Franz Mon, Hermann Peter Piwitt, Peter Weiss, Wolfgang Weyrauch u.a.

Elsbeth Wolffheim: Nachlaß. Briefe an Johannes Mario Simmel, Claudia Erdheim; Briefe von Wolf Biermann, Karlheinz Deschner, Lou Enzweiler-Daniel, Claudia Erdheim, Walter Helmut Fritz, Hans Jürgen Fröhlich, Eduard Goldstücker, Christoph Hein, Zbigniew Herbert, Katarzyna Herbertowa, Hans Henny Jahnn, Else Johannsen-Wagner, Alfred Kantorowicz, Lew Kopelew, Siegfried Lenz, Rudolf Pannwitz, Hermann Peter Piwitt, Dieter Roth, Peter Rühmkorf, Johannes Schenk, Stefan Schütz, Ginka Steinwachs, Botho Strauß u.a.; Manuskripte von Ida Dehmel, Rudolf Pannwitz und Johannes Schenk; Briefe an Hans Wolffheim von Hans Henny Jahnn, Alfred Kantorowicz, Rudolf Alexander Schröder u.a.

Stefan Zweig: Nachtrag zur Sammlung. Manuskript, verschiedene Fassungen und Korrekturfahnen des Romans *Ungeduld des Herzens*.

Kleinere Sammlungen und Einzelautographen (Auswahl): Rudolf Arnheim: Manuskripte und Briefe. – Samuel Beckett: Briefe an Reinhart Müller-Freienfels. – Marcel Beyer: Briefe an Richard Sheppard. – Johannes Bobrowski: 7 Briefe an Martin Seils; Manuskript *Betrachtung eines Bildes*, Gedichte. – Felix Braun: Briefe an Tatjana Popović u.a. – Alfred Döblin: Briefe an den Karl Alber-Verlag und den Herder-Verlag. – Marie von Ebner-Eschenbach: 1 Brief an Gustav Dahms. – Max Eyth: Briefe an Albert Steudel. – Theodor Fontane: Briefe an Gustav Dahms. – Hans-Georg Gadamer: 2 Briefe an Odo Marquard. – Gerhart Hauptmann: Briefe an Gustav Dahms. – Martin Heidegger: Vorlesung *Logik als die Frage nach dem Wesen der Sprache*«. – Hermann Hesse: Briefe an Richard Kurth, Rudolf Alexander Schröder und Lore Wiegand-Schorr. – Rolf Hochhuth: Briefe an Fritz J. Raddatz. – Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Otto Brahm, Else Eckersberg u.a. – Mascha Kaléko: 1 Brief an Gisela Zoch-

Westphal. – Hermann Kasack: Briefe an A. Pokrandt. – Wilhelm Lehmann: *Buddhistische Märchen* u.a. – Mechtilde Lichnowsky: Briefe an Leonore Lichnowsky. – Karl Löwith: *Auslegung von Nietzsches Selbstinterpretation und von Nietzsches Interpretationen*; Briefe an Ernst Bloch. – Georg Lukács: Briefe an Ernst Bloch. – Thomas Mann: Briefe an Mascha Kaléko und Dolf Sternberger. – Eduard Mörike: 2 Gedichte. – Wolf von Niebelschütz: Gedichte. – Boris L. Pasternak: Brief an Elisabeth Goebel. – Rainer Maria Rilke: Briefe an Harry Graf Kessler und May Purtscher. – Joseph Roth: 1 Brief an Max Krell. – Joseph Victor von Scheffel: Brief an Albert Steudel. – Friedrich Schiller: Briefe an Christian Gottfried Körner und Dorothea Elisabeth Reim; 1 Textfragment. – Winfried Georg Sebald: Brief an Richard Sheppard. – Friedrich Sieburg: Briefe. – Reinhard Johannes Sorge: Briefe an Victor Barnowsky. – Ludwig Uhland: Handexemplare *Ernst, Herzog von Schwaben* und *Ludwig der Baier*. – Karl Viëtor: Briefe an Ortrud Bollnow. – Franz Werfel: Briefe an Alice Gerstel. – Christa Wolf: Brief an Richard Sheppard. – Carl Zuckmayer: Briefe an Peter Haensel u.a.

Für Stiftungen ist zu danken: Dorothea Bänsch, Lenore Bästlein, Siegfried Baumgart, Maria Beig, Bibliothek der Medizinischen Hochschule Hannover, Dr. Werner Bils, Karl Enzian Binding, Helmut Bischoff, Christina Burck, Ilse Casper, Julia Cremer, Rudolf Manfred Delling, Gisela Ehehalt, Prof. Dr. Eva J. Engel Holland, Mag. Dr. Sigfrid Faerber, Elisabetta Finckh, Georg Fladt-Stähle, Friedrich-Franz-von-Unruh-Stiftung, Doris Fürstenberg, Shlomo Getz, Irith Getz, Dr. Johannes Graf, Florian Grampp, Durs Grünbein, Ingrid Grüninger, Dr. Herta Haas, Elisabeth und Dr. Rolf Hackenbracht, Eckart Häckh, Christel Hartinger, Dr. Andreas von Hase, Gesine Henke, Manfred Henske, Silvelie Hitzer, Ulrike Höpken-Hollensteiner, Elfriede Jelinek, Dr. Liselotte Jünger, Dr. Marita Keilson-Lauritz, Karlheinz Kirkamm, Dr. Peter Kuhlbrodt, Klaus Landfried, Ingrid Lehmann-Sommerfeld, Jean-Marie Leleu, Dr. Sabine Lenk, Dr. Gisela Linder, Prof. em. Dr. Odo Marquard, Christopher Middleton, Brigitte Mörike, Wolfgang Dietrich Mörike †, Karl Otto Mühl, Konrad Müller, Dr. Reinhart Müller-Freienfels, Christiane Mußler, Stephen C. J. Nicholls, Dr. Erdmann Nöldeke, Prof. Dr. Norbert Oellers, Dr. Renate Overbeck, Dr. Ingrid Pergande-Kaufmann, Dr. Elizabeth Petuchowski, Prof. Dr. Klaus Pezold, Renate Reichard, Eva Reineke, Prof. Dr. Dieter Richter, Henning Ritter, Eva-Maria und Heinrich Rössner, Peter Schau, Prof. Dr. Martin Seils, Richard Sheppard, Dorothee Stahl, Beate Steinmann, Marianne Steudel, Stiftung Domnick des Landes Baden Württemberg, Dr. med. Geert Sudeck, Dr. Ruth Theil, Uhu-Presse Heizmann, Verlag Karl Alber Freiburg, Dr. Franziska Wein, Prof. Dr. B. Uwe Weller, Dr. Carl Winter, Franziska Wolffheim, Martin Zingg, Gisela Zoch-Westphal.

Cotta-Archiv (Stiftung der ›Stuttgarter Zeitung‹)

Unter den mit Hilfe der großzügigen Unterstützung der Familie Schairer erworbenen Werken, die den Bestand des Cotta-Archivs ergänzen, sind im besonderen zu nennen: Friedrich Schnurrer, *Die Cholera morbus* (1831); Karl Woyda, *Moreau und sein letzter Feldzug* (1801); Joachim Heinrich Campe, *Väterlicher Rath für meine Tochter*, 2. Aufl. (1789); Ignaz Paul Vital Troxler, *Logik* (1829); der Jahrgang 1846 des von Friedrich List herausgegebenen *Zollvereinsblatts*; eine *Charte vom*

Königreiche Württemberg von Carl v. Gelbke (1811/13). Ferner Briefe an die Cotta'sche Buchhandlung bzw. an die Redaktionen der Cotta'schen Blätter von Eduard von Bülow (7. September 1843), Friedrich Oetker (18. September 1861), Hermann Marggraff (o.D.) oder Josef von Hormayr (4. Juli 1845).

Bibliothek

Der Gesamtzugang der inventarisierten Einheiten in Bibliothek und Dokumentationsstelle betrug 14.978 Dokumente. In der Zeitschriftenstelle wurden 43 neue Titel abonniert; nach Abgang der eingestellten Titel werden dort nun 1.148 laufende Periodika verwaltet; hinzu kommen etwa 250 literarische Online-Zeitschriften und Weblogs. Im Berichtsjahr haben umfangreiche geschlossene Sammlungen, die mit einem Nachlaß ins Haus gekommen sind, den Bestand der Bibliothek vermehrt: die Bibliothek (ca. 2.500 Bände) von Rudolf G. Binding, eine großbürgerliche Büchersammlung, den Kanon der Weltliteratur in tadellosen Exemplaren repräsentierend; sodann die ca. 1.200 Bände zählende Bibliothek des Büchner-Preisträgers Oskar Pastior mit vielen auffälligen Widmungsexemplaren sowie Teilbibliotheken der Philosophen Joachim Ritter und Hermann Lübbe. Die Dokumentationsstelle übernahm im Juli das gesamte Material der von Professor Wilfried Barner aufgebauten Göttinger »Dokumentationsstelle zur deutschsprachigen Literatur seit 1945«, das sukzessive in die eigene Pressesammlung integriert wird. Aus dem Besitz des 2004 verstorbenen Stuttgarter Medienwissenschaftlers und Autors Reinhard Döhl erwarben wir 11 Veröffentlichungen aus dem Umkreis der Konkreten Poesie. Ilse Söllner stiftete aus dem Nachlaß ihres Mannes, des Nürnberger Künstlers Max Söllner, 24 »begreifbare Bücher«, künstlerisch bearbeitete Einbände von Werken der Literatur des 20. Jahrhunderts; Dr. Erdmann Nöldeke schenkte der Bibliothek einen großen Teil der aus Familienbesitz stammenden und im Bestand fehlenden Werke von Helene Christaller, Eva-Maria und Heinrich Rössner übergaben der Bibliothek 53, z.T. mit Arbeitsspuren versehene Bücher aus dem Besitz von Hannah Höch, Manfred Stahlberg 46 Widmungsexemplare böhmischer und schlesischer Autoren. Bücher, z.T. mit Widmungen aus dem Besitz von Horst Lange, Oda Schaefer und Ruth Schaumann wurden von privat erworben. Aus der von Klaus Wagenbach zusammengestellten Arbeitsbibliothek für seine Kafka-Bibliographie konnten 18 hier fehlende Werke angekauft werden. Und von den vielen Einzerwerbungen des Jahres seien der Roman *Franz Wolfstein oder Begebenheiten eines dummen Teufels* (1799) von Friedrich Christian Laukhard, die seltene von Wolfgang Menzel herausgegebene (und größtenteils von ihm selbst verfaßte) Zeitschrift *Europäische Blätter oder das Interessanteste aus Literatur und Leben für die gebildete Lesewelt* (Jg. 2, 1825), Minna Kautskys sozialkritischer Roman *Herrschen oder Dienen?* (1882), Stefan Zweigs erste Veröffentlichung, der den Eltern gewidmete Gedichtband *Silberne Saiten* (1901) und die von Eugen Gomringer herausgegebene *Internationale Zeitschrift für junge Kunst: Spirale* (Jg. 1956) zu nennen.

Für Buchstiftungen danken wir: Dr. Irmgard Ackermann, Irmeli Altendorf, André Amsler, Joachim Artz, Dr. Willi Astrath, Barbara Beisinghoff, Dr. Gianni Bertocchini, Prof. Dr. Wolfgang Böhm, Dr. Joanna Catling, Dr. Joana Craciun, Josef

Cyrus, Prof. Ph. D. Mircea A. Diaconu, Anton Distler, Wolfgang U. Eckart, Prof. Dr. Gerhard Fichtner, Nikolas Finke, Ulrich Goerdten, Jürgen Hädrich, Prof. Dr. OH Hansin, Ilse Hehn, Jutta-M. Heinrichs M. A., Elke und Holger Howard, Peter Huckauf, Prof. Ulrich Huse, Heiner Jestrabek, Dr. Rainer Kawa, Oliver Kloss, Prof. Dr. Christoph König, Dr. Peter Kuhlbrodt, Heiko Kusiek, Hartmut Löffel, Prof. Dr. Sonia Marx, Dr. Heinz-Peter Mielke, Dr. Otto Moericke, Walter Neumann, Dr. Erdmann Nöldeke, Peter Pastior, Dr. h.c. Friedrich Pfäfflin, Rainer Pörzgen, Prof. Dr. Karl Riha, Caroline Roeder, Helmut Rödner, Eva-Maria Rössner, Dr. Dieter Röth, Dr. Ioana Rostos, Jens Runkehl, Dr. Klaus Schreiber, Helmut Schumacher, Dr. h.c. Jürgen Seim, Prof. Dr. Lesley Sharpe, Dr. Gertrud Siebert, Ilse Söllner, Dr. Ing. Günter Stahl, Carmen Maria Thiel, Prof. Dr. Uta Treder, Christine Tzimis, Guntram Vesper, Bernhard Karl Vögtlin, Prof. Dr. Harald Vogel, Prof. Dr. Christian Wagenknecht, Christa Wehner-Radeburg, Wolfgang Windhausen. – Akademie Schloß Solitude Stuttgart, Arbeitskreis für deutsche Dichtung e.V. Hemsbünde-Worth, Botschaft der Bundesrepublik Deutschland Vilnius, Deutsche Nationalbibliothek Frankfurt, Deutsches Museum München, Eulenhof – Einrichtung für Alkoholabhängige in Wewelsfleth, Fondazione Hermann Hesse Montagnola, Hauptverband des österreichischen Buchhandels, Hugo-Ball Gesellschaft e.V. Pirmasens, Kunstmuseum Bayreuth, Leonhard-Frank-Gesellschaft Würzburg, Literaturgesellschaft »Goethe in Bulgarien« Veliko Tărnovo, Otto-Brües-Freundeskreis Bad Feilnbach-Au, Rigas Vestures un Kugniecibas Muzejs Riga, Solothurner Literaturtage, Galerie Thaddaeus Ropac Salzburg, wenke kunst Tübingen.

Außerdem den Verlagen und Buchhandlungen: Hans Boldt Literaturverlag, Corian, Corvinus-Presse Berlin, Diogenes, dtv, Edition Text & Kritik, S. Fischer, Hans Huber AG, Insel, Kirchheim Verlag, Klostermann, Verlag Peter Ludewig, J. B. Metzler, Piper, Reclam, Mirio Romano, Stieglitz, Thienemann, Zimmermann's Buchhandlung Nürtingen, Zweitausendeins.

Kunstsammlungen

Hervorhebenswerte Einzelerwerbungen: Schillerstandbild von Anton Fernkorn (1839), verkleinerte Nachbildung des Stuttgarter Denkmals von Bertel Thorvaldsen, in der Königlichen Erzgießerei in München nach dem Gußmodell gestaltet, eines von drei nachweisbaren Gipsexemplaren; Michael Georg Conrad, Ölgemälde von Eugen Spiro (1909); »Paraventbild« von Emil Orlik aus Oskar Loerkes Gartenlaube in Berlin-Frohnau (1932), darstellend Loerke und seine Freunde vor einer orientalischen Küstenlandschaft (Dauerleihgabe aus Privatbesitz); W. G. Sebald, Ölgemälde von Jan Peter Tripp (2003, Dauerleihgabe der Erben von W. G. Sebald).

Weitere Erwerbungen in Auswahl:

Bildkonvolute aus Nachlässen, Vorlässen und Sammlungen: Hans Georg Brenner (Photographien), Reinhard Döhl (Plakate), Werner Dürrson (Photographien), Kasimir Edschmid (Medaillen), Ralph Giordano (Photographien), Friedrich Gundolf (Graphiken, Photographien), Willy Haas (Graphiken, Photographien), Ernst Heimeran (Plakate), Peter Huchel (Photographien, Medaillen, Erinnerungsstücke),

Raymond Klibansky (Photographien), Oskar Pastior (zwei Porträtgemälde, Photographien, Künstlerischer Nachlaß, Plakate, Erinnerungsstücke), Wolfgang Pfleiderer (Photographien), Reinhard Piper (Photographien, Graphiken, Plakate, eine Postkartensammlung, eine Ölskizze des Malers Christian Morgenstern), Rudolf Schlichter (Graphiken, Photographien), Hans Schwerte (Photographien), W. G. Sebald (Erinnerungsstücke, Photographien, Graphiken aus seinem Besitz, darunter mehrere Zeichnungen und Radierungen von Jan Peter Tripp), Manfred Seidler (Photographien von Korrespondenzpartnern), Uhu-Presse (Plakate), Carl Winter Verlag (Photographien), Karl Wolfskehl (vor allem Porträtphotographien Stefan George), Friedrich Wolters (vor allem Porträtphotographien Stefan George), Familienarchiv von Wolzogen (vor allem Porträtphotographien Ernst von Wolzogen), Alexander Zschokke (Glasnegative von Aufnahmen aus seinem Atelier).

Porträtskulpturen und Totenmasken: Sammlung von Porträtbüsten Stefan George und sein Kreis (aus dem Nachlaß Urban Thiersch), Max Halbe, Bronzebüste von Fritz Claus (1925), Wilhelm Lehmann, Büste (Steinguß) von Walter Ostermayer (1932), Friedrich Franz von Unruh, Terrakottabüste von Otto Schliessler (1940), Karl Kerényi, Bronzebüste von Gustav Adolf Hedblom (1946), Emil Strauß, Totenmaske (Bronze) von Albert Bollin (1960), Boleslaw Barlog, Bronzebüste von Joachim Dunkel (1961), Wilhelm Lehmann, Totenmaske (Bronze) von Walter Rössler (1968), Arno Schmidt, Bronzebüste von Gotthelf Schlotter (1979), Thomas Bernhard, Bronzebüste von Thomas Duttenhoefer (2001), Micheline Schöffler, Gipsbüste von Thomas Duttenhoefer (2004), Hilde Domin, Bronzebüste von Thomas Duttenhoefer (2005), Uwe Johnson, Bronzebüste von Wieland Förster (2006), Hilde Domin, Totenmaske (Gips) von Verena Kurz-Feuerstein (2006), Oskar Pastior, Totenmaske (Gips) von Monique van Cleef (2006).

Porträtgraphiken und -photographien: Karl Philipp Conz, Miniatur (Gouache) eines unbekannten Künstlers (um 1800), Luise Mühlbach, Stahlstich von Erich Zimmermann (um 1850), Arno Holz, Bleistiftzeichnung von Wilhelm Jordan (1900), Lothar Treuge, Kreidezeichnung von Melchior Lechter (1902), Paul Klee, Photographie von Paula Stockmar (um 1910), Frank Wedekind, Photographie von Heinrich Hoffmann (um 1915), Otto Behaghel, Photographie (20er Jahre), Olaf Gulbransson, Selbstbildnis, Radierung (1934), Hans von Wolzogen, Bleistiftzeichnung von Benedikt Fred Dolbin (1927), Karl Viëtor, Photographie aus dem Atelier Sargent, Boston (um 1940), Rainer Maria Gerhardt, zwei Kohlezeichnungen von Helmut Bischoff (1950), Wilhelm Lehmann, Rötelzeichnung von Alexej von Assaulenko (1959), Hans Hellmut Kirst, Photographie (um 1960), Johannes Vennekamp und andere in der Rixdorfer Druckwerkstatt in Berlin, zwei Photographien von Alf Trenk (1965), Hilde Domin, Federzeichnung von Hans Gottfried von Stockhausen (1991), Thomas Mann, Lithographie von Armin Müller-Stahl (2005).

Porträtkonvolute einzelner Photographinnen und Photographen: Volker Derlath: Friedrich Ani und Volker Isfort, Michael Farin, Josef Hader, Dieter Lattmann, Michael Lentz, Thomas Meinecke, Andreas Neumeister, Albert Ostermaier und Saša Stanišić, Ernst Reinhard Piper, Said, Wolfgang Sréter und Gerd Holzheimer, Albert Völkmann und sein Verlagsteam, Kristof und Helga Wachinger, Joseph von Westphalen; *Chris Korner:* Ulrike Draesner, Hans Magnus Enzensberger, Günter Herbur-

ger in Isny (Serie), Emine Sevgi Özdamar, Martin Walser, Ulrich Woelk; *Wolfgang Lange:* 45 Photographien von Autorenlesungen in Wolfenbüttel zwischen 1976 und 2000; *Erica Loos:* Bernd Grashoff, Helmut Lamprecht, Erich Landgrebe, Ingomar von Kieseritzky, Woldemar Klein, Herbert Kühn; *Guido Mangold:* Anita Albus, Annette Kolb, Gregor von Rezzori, Karin Struck; *Mathias Michaelis:* Jens Bisky, Alex Capus, Thomas Hettche, Hans-Jürgen Heyse und Annemarie Zornack, Thomas Karlauf, Jürgen Manthey, Orhan Pamuk, Alois Prinz, Patrick Roth, Harry Rowohlt, Ingo Schulze, Jürgen Voerster; *Harald von Pawlikowski-Cholewa:* Axel von Ambesser, Jean Cocteau, Werner Finck, Walther von Hollander, Ernst Rowohlt; *Ramune Pigagaite:* Lothar Baier, Paulus Böhmer, Wolfgang Deichsel, Matthias Göritz, Peter Härtling, Silke Scheuermann; *Hans Jürgen Wohlfahrt:* Hilde Domin, Uwe Johnson, Walter Kempowski, Siegfried Lenz, Helga M. Novak, Peter Rühmkorf, Ulrich Schacht, Victor Otto Stomps.
Graphiken Varia: Zwölf Illustrationen zu *Le mariage de Figaro* von Beaumarchais, Radierungen von Daniel Chodowiecki (1785), Plan des Dorfes Bauerbach, kolorierte Tuschfederzeichnung von Carl von Wolzogen (1786), Illustration zu *Amaranth* von Oskar von Redwitz, Lithographie von Friedrich Adolph Hornemann nach Theodor Rebenitz (1851), Schiller in Tiefurt, Lithographie von Ernst Fischer nach Theobald von Oer (1860), Exlibris Kilian Steiner, Radierung von Felix Hollenberg (1913), Exlibris Elisabeth Tropp, Radierung von Reinhold Nägele (1923), zwei Bleistiftzeichnungen, drei Aquarelle und eine Collage von Horst Lange (1960-1964), Plakat *Benno von Wiese – Bildnis eines Großordinarius* der Studentenvertretung der FU Berlin (um 1968), eine Collage von Horst Bienek (1984), Illustration zu *Urgesicht* von Gottfried Benn, Mischtechnik von Holger Wendland (2006).
Medaillen und Erinnerungsstücke: Schillermedaille und Goethemedaille (Bronze) von Albert Feinauer (um 1900), Nobelpreismedaille (Gold) für Theodor Mommsen (1902), Mützen und Marathonlauf-Medaillen von Günter Herburger.

Für Stiftungen ist zu danken: Dr. Ulrich von Bülow, Volker Derlath, Prof. Dr. Jörg Drews, Prof. Thomas Duttenhoefer, Horst Fischer, Günter Herburger, Chris Korner, Klaus Landfried, Ingrid Lehmann-Sommerfeld, Jean-Marie Leleu, Matthias Loidl, Mathias Michaelis, Peter Mommsen, Dr. Ilva Oehler, Almut Pfeiffer, Viola Roehr von Alvensleben, Karin Schmitz, Prof. Hans Gottfried von Stockhausen, Bernhard Stübner, Dr. Tilman Urbach, Guntram Vesper, Renate Wörner, Dr. Siegfried Wrase, Prof. Dr. Bernhard Zeller, Petra Zschokke und dem Friedrich-Schiller-Gymnasium in Marbach.

LAUFENDE ARBEITEN

Handschriftenabteilung

Erschließung: Vorgeordnet wurden die Nachlässe oder Teilnachlässe von Günter Eich, Erika Essen, Albrecht Goes, Peter Hacks, Geno Hartlaub, Hans Robert Jauss, Hans Kaufmann, Raymond Klibansky, Konrad Merz, Klaus Nonnenmann, Oskar Pastior, Nelly Sachs, W. G. Sebald, Erich Trunz und Friedrich Franz von Unruh so-

wie die Archive von Ilse Aichinger, Peter Handke, Marita Keilson-Lauritz, Manfred Seidler, Martin Walser, Gabriele Wohmann (der zweite Teil ihres Archivs), Ror Wolf und Elsbeth Wolffheim sowie der erste Teil des Rowohlt Verlagsarchivs.

Begonnen wurde mit der Erfassung der Nachlässe von Hilde Domin und Erwin Walter Palm (mit Hilfe des Palm-Domin-Fonds). Abschließend verzeichnet wurden die Nachlässe von Hans Franck (mit Hilfe der Hermann-Claudius-Stiftung), Hans Grimm, Amalie Louise von Liebhaber, Isaak Maus, Dietrich Eberhard Sattler, Erich Schmidt, Wilhelm Stapel (mit Hilfe der Hermann-Claudius-Stiftung), Adolf Wechßler, Armin T. Wegner, der Hugo-Wolf-Sammlung sowie des Archivs des Verlags R. Piper (DFG-Projekt) und der Redaktionsarchive der Zeitschriften *Kürbiskern* (mit Hilfe der Kürbiskern-Stiftung) und *Merkur*.

Fortgesetzt wurde die Katalogisierung der Nachlässe von Rudolf Borchardt, Arnolt Bronnen, Kasimir Edschmid, Hans-Georg Gadamer (DFG-Projekt), Erich Kästner, des Verlagsarchivs S. Fischer (Drittmittel der S. Fischer-Stiftung) und der Exponate der Dauerausstellung des »Literaturmuseums der Moderne«. Des weiteren wurden Ergänzungen zu den Nachlässen und Teilnachlässen von Friedrich Gundolf, Manfred Hausmann, Martin Heidegger, Ernst Jünger, Luise Rinser, Stefan Zweig u.a. verzeichnet.

Außerdem wurden wie in den Vorjahren alle kleinen Neuzugänge (siehe unter Erwerbungen) abschließend katalogisiert, die größeren Neuzugänge wurden vorgeordnet und zusammenfassend beschrieben.

Insgesamt wurden 2007 26.138 neue Handschriften-Datensätze angelegt. Das ist gegenüber den Vorjahren (2006: 33.202, 2005: 13.445, 2004: 18.917) ein mittlerer Wert, wobei die höheren Zahlen im Jahr 2006 vor allem dem Pilotprojekt zur Retrokonversion der Inventarbücher zu verdanken sind. Bei Ordnungsarbeiten halfen 20 Praktikanten und Praktikantinnen sowie ehrenamtliche Mitarbeiterinnen.

Die *Benutzung* hat wiederum zugenommen: Die Zahl der entliehenen Handschriften (Einheiten) stieg 2007 erheblich, nämlich auf 36.181 (2006: 30.609, 2005: 25.884), darunter waren 16.435 Einzelstücke, 16.821 Mappen, 481 Kästen und 2.444 Mikrofiches und -filme. Die Diplom-Bibliothekare und -Archivare beantworteten 889 Anfragen (2006: 942, 2005: 628). Im Lesesaal wurden 1.269 telefonische Auskünfte erteilt.

Was die Benutzung unserer Datenbank betrifft, so wurden insgesamt 153.934 Recherchen gezählt (2006: 119.162, 2005: 75.928). 22.940 Anfragen entfielen auf das Datenbankmodul *Handschriften*, die sich wie folgt aufteilen: Internetanfragen: 15.081 (2006: 16.455, 2005: 9.656), Intranet: 7.423, Deep Links: 436. Auf die *Bestandsführung* wurde 22.067 mal zugegriffen, davon Internet: 11.490 (2006: 12.136, 2005: 8.610), Intranet: 4.236, Deep Links: 6.341.

Auf der Grundlage von 1.401 Kopieraufträgen (2006: 1.240, 2005: 733) wurden 2007 von 7.312 Objekten (2006: 6.815, 2005: 7.925) aus Beständen der Handschriftenabteilung 32.614 Kopien ausgegeben (2006: 33.713, 2005: 23.184). Die meisten Kopien (von 5.743 Objekten nach 1.080 Kopieraufträgen) wurden wie immer im Lesesaal angefordert.

Im Handschriften-Lesesaal lag die Summe der »Tagesbenutzer« 2007 bei 2.637 (2006: 2.603, 2005: 2.487). Die Zahl der Besucher, die aus Deutschland kamen, be-

trug 1.832 (2006: 1.874, 2005: 1.733). Die meisten ausländischen Besucher kamen aus den USA, Frankreich, Großbritannien und Kanada.

Die Zahl Benutzungsanträge betrug im vergangenen Jahr 1.321 (2006: 1.346), auf die Handschriftenabteilung entfielen 1.021 (2006: 958).

Für auswärtige Ausstellungen wurden 2007 542 Exponate ausgeliehen (56 Verträge).

Der *Bestandserhaltung* diente die weitere Verfilmung des umfangreichen Nachlasses von Hans Grimm sowie die Fortsetzung der Massenentsäuerung des Nachlasses von Kurt Pinthus.

Erwähnenswert im Bereich der *Informationstechnologien* ist vor allem der Import der Marbacher Katalogkarten, die von der Berliner Staatsbibliothek innerhalb eines DFG-Projektes retrokonvertiert wurden. Insgesamt wurden 237.019 Handschriftendatensätze, 59.879 Personen- und 8.619 Körperschaftsdatensätze in die Datenbank eingespielt und mit technisch aufwändigen Verfahren bearbeitet und korrigiert. Durch diesen Import hat sich die Gesamtzahl der Datensätze im Modul Handschriften etwa verdoppelt. Weiterhin ist es dank einer Verbesserung unseres OPACs nun für Benutzer möglich, Handschriften über das Internet vorzubestellen.

Mitarbeiter der Handschriftenabteilung richteten Vestibülausstellungen über Günter Eich, Michael Hamburger und Dolf Sternberger ein. Jan Bürger und Marcel Lepper waren für die Herausgabe der ersten beiden Bände der *Marbacher Schriften. Neue Folge* verantwortlich bzw. mitverantwortlich. Ferner haben sich die Mitarbeiter der Handschriftenabteilung mit zahlreichen Katalogbeiträgen und beratend an der Ausstellung *Ordnung. Eine unendliche Geschichte* sowie an der Herausgabe der *Zeitschrift für Ideengeschichte* beteiligt.

Cotta-Archiv (Stiftung der ›Stuttgarter Zeitung‹)

Die bibliographische Weiterbearbeitung des Namenregisters der Beiträger / Mitteiler der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* und des *Morgenblatts* wurde fortgesetzt. Ebenso wurde mit der Katalogisierung der Briefkopierbücher der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in KALLIAS fortgefahren. Begonnen wurde mit der Bearbeitung der von der Berliner Zentraldatei der Autographen (KALLIOPE) reimportierten elektronischen Katalogisate des Cotta-Archivs. In den Fällen, da diese Daten lükken- oder fehlerhaft sind, muß nachkatalogisiert werden.

Als Maßnahme zur Bestandsschonung wurden für die Briefkopierbücher I-VIII Microfiches als Benutzungsmedium angefertigt.

Statistik: 3518 Katalogisierungsvorgänge (2006: 2372), 1003 Ausleihvorgänge mit 1465 entliehenen Einheiten (2006: 754 mit 1268), 186 Benutzer (2006: 129), 79 Kopieraufträge mit 780 Seiten (2006: 47 mit 1226), 178 Benutzeranfragen.

Bibliothek

Das jahresübergreifende Projekt der Retrokonversion des Systematischen Katalogs begann im Berichtsjahr mit dem Scannen der mehr als 1,2 Millionen Titelkarten. Wegen technischer und organisatorischer Probleme des Scandienstleisters Medea

Services GmbH, Budapest, haben die Arbeiten länger als geplant von November 2006 bis August 2007 gedauert. Projektorganisation und Qualitätssicherung waren ganz auf die Projektbetreuerin Karin Schmidgall verlagert. Gemeinsam mit dem EDV-Referat wurde eine Prüfdatenbank für die aufwendigen Kontrollarbeiten entwickelt; die Prüfarbeiten sind auf zahlreiche Kolleginnen und Kollegen verteilt worden. Im November konnte die Erfassungsfirma Bibliographische Dienste GmbH, München, mit der strukturierten Überführung der monographischen Titeldaten in Produktion gehen. In den letzten zwei Monaten wurden 115735 Titelkarten bearbeitet, d.h. 6310 Karten aus dem Bereich Literaturwissenschaft in Kallías erfaßt und 109425 Karten als Leitkarten und Barcodekarten aussortiert.

Zu Beginn des Jahres wurde beschlossen, das gleichzeitig mit dem Neubau des Literaturmuseums entstandene Magazin V der Bibliothek mit Kompaktanlagen auszustatten. Zusammen mit der beauftragten Fachfirma Bruynzeel wurde eine maximale Raumausnutzung von ca. 8400 laufenden Regalmetern erreicht. Die mit neuester Steuerungstechnik versehene Fahrregalanlage hat die ca. 230000 Bände und Archivkästen der bisher in zwei Magazinen untergebrachten geschlossenen Sammlungen aufgenommen. Der aufwendig vor- und nach zu bereitende Umzug im Herbst bei laufendem Betrieb war verbunden mit einer Neuordnung der Bestände: die vorhandenen wurden alphabetisch, alle neuen Erwerbungen werden nun nach Zugang chronologisch aufgestellt.

Für die als Ergebnis des Wissenschaftsratsgutachtens beschlossene Geschäftsprozeßanalyse mußten die Geschäftsverteilung innerhalb der Abteilung sowie die Kernprozesse Erwerbung, Erschließung und Auskunft in Arbeitspapieren beschrieben und analysiert werden. Reinhard Laube, stellvertretender Leiter der Bibliothek, wurde für dieses hausübergreifende Projekt an die Direktionsabteilung abgeordnet.

Bestände Die Bestückung des neuen Magazins V hat viele Arbeiten nach sich gezogen, u.a. mußte das Bestandsverzeichnis und die im Internet zugängliche Liste der Spezialsammlungen um die neuen Standorte ergänzt bzw. korrigiert werden. Größere Revirements auch an anderen Standorten sind notwendig geworden, betroffen sind die Bestände des Tucholsky-Archivs und der Rundfunkmanuskriptesammlung. Die übrigen Magazine in Bibliothek und Dokumentationsstelle wuchsen um insgesamt 19.485 Einheiten; nicht enthalten sind rund 7700 Bände in geschlossen aufgestellten Sammlungen und Bibliotheken sowie weitere, noch nicht geordnete und bezifferte Konvolute aus Nachlässen, die aufzulösen und einzuarbeiten sind. Die Neuordnung der Antiquariats-, Auktions- und Autographenkataloge wurde wunschgemäß abgeschlossen, ebenso die Revision des allgemeinen Teils der Zeitungsausschnittsammlung, die mit einer standardisierten Beschreibung des vorhandenen Materials einherging. In der Dokumentationsstelle sind die Schriftsteller-Interviews aus der Sammlung Alois Rummel und eine von Dr. Petra Boden übernommene Sammlung von Germanisten-Interviews digitalisiert worden. Die Entsäuerung der Sammlung Heinz Neumann mußte wegen unerwarteter Schadensbilder an Büchern aus dem Bereich der kostbaren, illustrierten Karl-May-, Abenteuer- und Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts abgebrochen werden und wurde fortgesetzt mit der Jünger-Sammlung Walz. Nach erfolgreichem Abschluß der aufwendigen Einzelblattentsäuerung und Restaurierung einer Spezialsammlung von Schiller-Jubiläums-

zeitungen wurde mit der 76 Kästen zählenden historischen Zeitungsausschnittsammlung des Schillermuseums zu Friedrich Schiller begonnen.

Erschließung Die Gesamtzahl der Titelaufnahmen für alle einzeln zu erfassenden Materialien betrug im Berichtsjahr 36366 (2006: 35699), dazu kamen 4051 selbst angefertigte retrospektive Titelaufnahmen von literarischen und literaturwissenschaftlichen Sammelwerken sowie von Literaturverfilmungen und Theateraufführungen. Außerdem wurden die 15214 Titeldaten der Mikrofiche-Edition *Bibliothek der deutschen Literatur* aus dem Südwestverbundkatalog in Kallías eingespielt. In der Namennormdatei wurden 762 neue für das Sammelprofil relevante Autoren angelegt, 1519 Werktitel mit Nachweisen der Sekundärliteratur oder dramaturgischen Umsetzung verknüpft. Im Juli konnte die Lücke von Titelmeldungen an den Südwestverbundkatalog für die Jahre 1992-1998, insgesamt etwa 38000 Titel, durch Einspielung der letzten 10140 Daten endgültig geschlossen werden. Im Herbst wurde ein neues Projekt mit dem Bibliotheksservice-Zentrum gestartet und die retrospektive Erfassung des Standortkatalogsegments »Deutsche Literatur 1816-1879« begonnen. Neben den regulären Zugängen der Dokumentationsstelle konnten im Berichtsjahr die Schellackplattensammlung Lotz (130 Schallplatten aus den Jahren 1899-1957) sowie sämtliche Tonträger aus den Nachlässen von Gert Westphal und Wolfgang Weyrauch (insgesamt 387) katalogisiert werden.

Für die Verzeichnung von »Literatur im Netz« (literarische Zeitschriften, literarische Weblogs und Netzliteratur) sind neben vorläufigen Sammlungskriterien die Erschließungsverfahren, inklusive einer Kurzbeschreibung der digitalen Quelle, innerhalb der *Virtuellen Fachbibliothek Germanistik* weiter entwickelt worden; das verwendete Content Management System DBClear wurde dafür optimiert. Die Titelaufnahmen werden auch in die lokale Datenbank Kallías übernommen und dort mit den vorhandenen Instrumentarien erschlossen. In einem erfolgreichen Testbetrieb sind zunächst literarische Zeitschriften und Weblogs mit der vom Bibliotheksservice-Zentrum bereitgestellten Archivsoftware ins Online Archiv des BSZ übernommen, gesichert und erschlossen worden; sie können dem nationalen Netzwerk der Langzeitarchivierung zugeführt werden. Für dieses Speicherungsverfahren mußten die Rechteinhaber angeschrieben und das Auswahl-, Erschließungs- und Archivierungsverfahren testweise in den laufenden Geschäftsgang der Bibliothek eingefügt werden.

Für die Einführung neuer Verfahren zur datenbankbasierten Sammlungs- und Provenienzerschließung wurden im Jahr 2007 Konzepte vergleichbarer Einrichtungen geprüft. Ein Forum bot dafür der von Reinhard Laube mitorganisierte Marbacher »Tag der Erschließung«, der am 19. April 2007 stattfand und kompetente Gesprächspartner aus Archiv und Bibliothek zusammenführte. Jürgen Weber (HAAB Weimar) stellte in seinem Vortrag über »Provenienzerschließung in Bibliotheken« neue Perspektiven einer exemplar- und sammlungsspezifischen Erschließung vor. Herr Weber steht als Experte für die Entwicklung eines Marbacher Konzepts der Provenienzerschließung beratend zur Verfügung.

Im Rahmen des Ausbaus der Digitalen Bibliothek werden seit Ende 2007 elektronische wissenschaftliche Zeitschriften in der Elektronischen Zeitschriftenbibliothek (EZB) und Datenbanken im Datenbank-Infosystem (DBIS) nachgewiesen.

Diese in wissenschaftlichen Bibliotheken üblichen Retrievalangebote für elektronische Ressourcen finden Benutzer nun auch in Marbach vor. Weitere Bausteine einer Digitalen Bibliothek wie z. B. die Anreicherung von Katalogdaten mit Scans und Links sollen kontinuierlich hinzugefügt werden.

Benutzung Die Benutzungszahlen sind erfreulicherweise in fast allen Bereichen gestiegen. Von den insgesamt 10036 (2006: 9354) Lesesaaleintragungen bezogen sich auf die Bibliothek 7036; Benutzerinnen und Benutzer kamen aus 41 (2006: 38) Herkunftsländern. Die Zahl sämtlicher Ausleihen per Leihschein betrug 46.867 (2006: 45659); bereits 32 % aller Ausleihen sind via Kallías abgewickelt worden. Das Bibliotheksmodul in Kallías wurde intern 37876 (2006: 27921) mal abgefragt, an externen Abfragen sind 37.388 (2006: 24439) gezählt worden, wiederum mit steigendem Anteil über das Fachportal *Virtuelle Fachbibliothek Germanistik*. Im Fernleihverkehr trafen 1061 (2006: 936) Bestellungen ein, 1.149 (2006: 1.283) wurden verschickt. Als weiterer Beitrag der Marbacher Präsenzbibliothek zur Überregionalen Literaturversorgung wurden 838 wissenschaftliche Anfragen bearbeitet, davon 464 schriftlich; 749 Beiträge und Zeitungsartikel wurden im Direktlieferdienst kopiert. Das Portal der Online-Fernleihe, für das die Bibliothek als Pilotkunde fungierte, ging im Juni des Jahres in Produktion; Benutzer können nun selbst eine Recherche und die anschließende Bestellung über alle Verbundkataloge starten. Im April wurde die externe Ausleihmöglichkeit in Kallías für alle Abteilungen technisch und organisatorisch eingerichtet; die Testphase zeigte, daß das Angebot von den Benutzern, die nun schon vor der Anreise Bestände bereitstellen lassen können, gut angenommen wird.

Im Februar und Oktober unternahmen Germanistik-Studenten der Universität Metz mit Frau Professor Lartillot eine dreitägige Exkursion ins Deutsche Literaturarchiv, die wieder von der Bibliothek organisiert und betreut wurde. Diese Besuche sollen künftig zu einer festen Einrichtung werden. Betreut wurden außerdem ein Seminar der Universität Osnabrück unter Leitung von Herrn Professor König mit dem Arbeitsthema »Literatur der 68er« sowie das Jahrestreffen einer Gruppe von Buch- und Grafiksammlern. Für bibliothekarische und verlagswirtschaftliche Studiengänge der Leipziger Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur und die Stuttgarter Hochschule der Medien wurden ausführliche Fachführungen durchgeführt. Karin Schmidgall nahm als Beraterin an einer Konferenz der sächsischen Bibliotheken zum Problem noch ausstehender Katalogkonversionen teil; Jutta Bendt referierte auf einem vom Schweizerischen Literaturarchiv veranstalteten Workshop über Autorenbibliotheken.

Personalia Seit Mitte April 2007 verstärkt Regina Cerfontaine, vorher Mörike-Arbeitsstelle, das Team der Bibliothek. Für die vakanten Tage während der Elternzeit von Jochen Walter konnten Barbara Brohmeyer, ebenfalls noch in Elternzeit, und Brigitte Raitz für je einen Tag in der Erschließung gewonnen werden. Frau Brohmeyer bearbeitet das literarische Exzerpierprogramm erfolgreich in Form von Telearbeit. Vier berufsspezifische Praktika wurden betreut, acht weitere Studenten geisteswissenschaftlicher Fachrichtungen halfen in Bibliothek und Dokumentationsstelle bei vielfältigen Ordnungsarbeiten.

Kunstsammlungen

Wie in den vergangenen Jahren hielten sich bei den Erwerbungen die Ankäufe und die Stiftungen in etwa die Waage. Ein ungewöhnlich hoher Zuwachs war diesmal für die Skulpturensammlung zu verzeichnen. Diese Teilsammlung bildet derzeit den am besten erschlossenen Porträtbestand. Das laufende Projekt einer Revision und Retrokonversion von Katalogaufnahmen der Büsten, Statuetten und Totenmasken ist so weit gediehen, daß im kommenden Jahr die Reliefs und die Kleinplastik einbezogen werden können. Dank finanzieller Unterstützung durch die Marbacher Nachbarn Götz und Helga Baier war es möglich, eine Auswahl bedeutender Porträtbüsten des 20. Jahrhunderts als eine Art Ehrengalerie im Lesesaalbereich aufzustellen. Das Deutsche Literaturarchiv ist inzwischen auch auf der Internet-Seite der *Arbeitsgemeinschaft Skulpturensammlungen e.V.* vertreten.

Die Einzelerwerbungen aller Bildgattungen werden, wie seit jeher, in relativ kurzer Zeit inventarisiert und katalogisiert. Darüber hinaus sind fünfzehn umfangreichere Nachlaßkonvolute erschlossen worden, darunter die Photonachlässe von Peter Huchel, Hans Georg Gadamer, Mechtilde Lichnowsky, Oskar Pastior und Rudolf Alexander Schröder. Eine Praktikantin hat die graphischen Porträts und Ortsansichten aus der Mörike-Sammlung Kauffmann erfaßt. Dank ehrenamtlicher Hilfe konnte mit der Bearbeitung eines kulturgeschichtlich außergewöhnlich interessanten Teilbestands der Photographischen Sammlung begonnen werden, einer über 2000 Bilder umfassenden Kollektion von Autogrammphotos, die die Wiener Sammlerin Hermine Kunz-Hutterstrasser zwischen 1895 und 1935 zusammengetragen hat.

Die Anzahl der forschenden Gäste und die der schriftlichen und telefonischen Anfragen hat sich kaum verändert, die der Fotoaufträge unterschiedlichen – teils erheblichen – Umfangs lag bei knapp 1000. Davon waren weit über die Hälfte Bestellungen von Kunden außerhalb des Hauses. Die Digitalisierung von Fotonegativen der bis 1998 im Kartenkatalog verzeichneten Porträts – Voraussetzung für eine spätere Retrokonversion und für die Möglichkeit digitaler Bildübermittlung – ist inzwischen bis zur Mitte des Personenalphabets fortgeschritten. Insgesamt wurden dafür in der Fotowerkstatt über 10.000 Digitalisate hergestellt. Die Zahl der Fotoreportagen von Veranstaltungen und der Porträtsitzungen mit Autoren ist auf 45 angewachsen. Die seit 1995 in Form großformatiger Alben geführte, jährlich aktualisierte photographische Hauschronik wird nun auch rückwirkend, zunächst bis zum Jahr 1988, bearbeitet.

Für 32 Museen und andere Einrichtungen wurden Kunstwerke als Leihgaben für Sonderausstellungen bereitgestellt. Die Vorbereitung und Einrichtung der Ausstellung »Theuerste Schwester – Christophine Reinwald geb. Schiller« und die beratende Begleitung des Projekts eines Schillermuseums in Rudolstadt führten zu regen Kontakten mit den Meininger Museen und mit dem Thüringischen Landesmuseum Heidecksburg. Sabine Fischer hat das Deutsche Literaturarchiv beim *Jahrestreffen der Leiter Graphischer Sammlungen Deutschlands* in Coburg vertreten.

Die Stuttgarter Restauratorin Caroline Walther hat zahlreiche Gipsobjekte aus

der Skulpturensammlung restauriert, darunter als Hauptstück die jüngst erworbene Schiller-Statue von Anton Fernkorn, eine verkleinerte Nachbildung von Thorvaldsens Stuttgarter Denkmal. Die Kosten dafür wurden dankenswerter Weise von einem langjährigen Mitglied der Deutschen Schillergesellschaft übernommen. Weitere aufwendige Restaurierungsmaßnahmen galten den Porträtgemälden Gustav und Sophie Schwab von Karl Jakob Theodor Leybold aus den Jahren 1825/26.

Direktionsabteilung

Allgemeines. Zu den allgemeinen Arbeiten der Direktionsabteilung gehörte die Unterstützung des Direktors in vielfältigen Angelegenheiten und die Stellvertretung während dessen Abwesenheiten. Zu den größeren allgemeinen Aufgaben gehörte die Vorbereitung der Evaluation durch den Wissenschaftsrat. Die im Empfehlungsbericht empfohlene Geschäftsprozeßanalyse wurde zusammen mit dem stellvertretenden Leiter der Bibliothek begonnen.

Bestandserhaltung und Restaurierung. a) Massenneutralisierung. Die Zusammenarbeit mit einem lokalen Dienstleister mit dem Bückeburger Verfahren wurde insbesondere an Beständen der Dokumentationsstelle fortgeführt. Für die Behandlung unserer Musikaliensammlung konnte eine Projektstelle ausgeschrieben und besetzt werden, die die Neutralisation vorbereitet.

b) Restaurierung. Bücher und Handschriften, die in der Benutzung auffallen oder für Ausstellungen gebraucht werden, wurden restauriert oder repariert. Für das Cotta-Archiv wurde für einen Teil des Tischbeinbestands Mappen hergestellt und die Bleistiftzeichnungen wurden unter Passepartout gelegt. Für die Kunstsammlungen wurde ein Teil der Neuzugänge restauriert, unter Passepartout gelegt oder entsprechende Mappen und Kassetten hergestellt. Zusammenfassung: Buchrestaurierung und Reparaturen: 202 (2006: 292); Handschriften: 121 (2006: 98); Passepartouts: 169 (2006: 132).

Da die Restaurierwerkstatt im Schiller-Nationalmuseum durch die Sanierungsarbeiten betroffen ist, wurde die Werkstatt im Frühsommer interimistrisch in den Diensttrakt des Literaturmuseums der Moderne verlagert.

c) Klebebandprojekt. Für das Klebebandprojekt, das gemeinsam mit der Akademie der Künste in Stuttgart und der Tesa AG durchgeführt wird, wurde der Nachlaß Jünger in einer Datenbank verzeichnet. Die Datenbank ist über eine geschützte Webseite für alle Projektbeteiligten abrufbar und bildet so die Basis für die Arbeit am Problem Klebebänder.

d) Konservatorische Betreuung von Ausstellungen. Konservatorisch und restauratorisch wurden folgende Ausstellungen betreut: Tischbein, Ordnung, Reinwald, Gernhardt und Vestibülausstellungen.

e) Buchpflege. Die Buchpflegestelle hat folgende Konvolute behandelt: Nachlaß Klaus Nonnenmann abgebürstet und entmetallisiert; Pinthus: Mappenbeschriftung nach der Entsäuerung; Vorlaß Klaus Reiner Röll abgebürstet; Widmungsexemplare aus dem Huchel-Nachlaß abgebürstet; Nachlaß Hans Franck abgebürstet; Vitrinen im LiMo gereinigt; Nachlaß Oskar Pastior abgebürstet; 6 Umzugskartons Nachlaß

Oskar Pastior abgebürstet; 1 Kasten Nachlaß Raymond Klibansky abgebürstet und Mappenbeschriftung nach der Entsäuerung; Nachlaß Leopold Adrian Tagebuch Bd. 1 abgebürstet; Nachlaß *Kürbiskern* Ablage in graue Mappen; Nachlaß Franz Tumler (Bücher aus der Bibliothek abgebürstet); Skulpturen entstauben; Nachlaß Lehmann (Bücher aus der Bibliothek abgebürstet); Nachlässe Kracauer, Stahl und Marlinger (Bücher aus der Bibliothek abgebürstet); Bücher aus dem Nachlaß von Konrad Merz abgebürstet; Briefe aus dem Nachlaß von Hilde Domin abgebürstet; Bücher aus dem Bestand Claassen-Couerts abgebürstet.

f) Mikroverfilmung. 2007 wurden die Partitur »Die Regenbrüder« (Ignaz Lachner) und die Briefkopierbücher der Cotta'schen Handschriftensammlung auf Makrofiches gesichert. Die 648 Brunnenhefte von Robert Gernhardt mit einem Gesamtumfang von rund 12.000 Doppelseiten wurden sicherheitsverfilmt und gescannt.

Informationstechnologie (EDV-Referat). Die Retrokonversion von rund 1,3 Mio. Karten des systematischen Katalogs der Bibliothek ist 2007 in die konkrete Umsetzungsphase eingetreten.

Zu Beginn des Jahres wurde das veraltete Festplattenspeichersystem abgelöst und durch ein modernes, skalierbares »Enterprise Virtual Array« in einem eigenen Storage Area Network (SAN) ersetzt, das die Katalogscans und generell die digitalen Dokumente der nächsten Jahre aufnehmen kann. Es wurde auch sogleich mit den umfangreichen Scans der »Brunnenhefte« von Robert Gernhardt belegt, was zuvor nicht möglich gewesen wäre. Neben der Datenübernahme hat das EDV-Referat dabei auch den Ausdruck von 64.000 Seiten für die Editoren betreut. Später im Jahr kamen die digitalisierten Briefkopierbücher Cottas hinzu. Für die Digitalisierung von Heine-Briefen für das Heine-Portal sowie der Partitur *Die Regenbrüder* von Ignaz Lachner hat das EDV-Referat die Parameter für die Scanqualität und die Metadatenstruktur festgelegt und Testscans bewertet.

In der Testphase und in der laufenden Produktion der Scans für das Retroprojekt (Los 1) hat das EDV-Referat die Prüfung der Imagedateien und Ihrer Metadaten intensiv begleitet und durch selbstentwickelte Prozeduren unterstützt, ohne die eine vollständige Prüfung nicht möglich gewesen wäre. Die Datenmenge war nur mit Hilfe einer selbstentwickelten Datenbank zu bewältigen, die für die Qualitätssicherung, die Abnahme und später auch für die Übergabe der korrekten Scans an den Erfassungsdienstleister in Los 2 genutzt wurde (23 statt der geplanten zwei Teillieferungen).

Im Juni wurde die Internet-Anbindung des DLA im Rahmen des MWK-Projektes »Breitbandiger Wireless Access zum Landeshochschulnetz« (B-WAL) erheblich verbessert: Die Downstream-Kapazität ist damit rechnerisch um den Faktor Sieben, die Upstream-Kapazität um den Faktor 40 gestiegen. Der bisherige DSL-Anschluß dient nur noch als Backupleitung. Von der erhöhten Bandbreite profitiert vor allem das Online-Angebot des DLA. Zudem konnten die letzten Katalogscans online statt aufwendig über Festplatten ausgeliefert werden.

Für die Erfassungsphase des Retroprojektes (Los 2) wurden mit direktem Zugriff auf Kallías sechs Remote-Arbeitsplätze vorbereitet. In Kallías sollte eine spezielle Schnellerfassungsmaske die Retrokonversion im Dialogbetrieb erleichtern.

Diese und weitere Neuentwicklungen und Fehlerbehebungen waren Anlaß für ein neues Kallías-Release, das von März bis Juli intensiv getestet und produktiv gemacht wurde.

Für den Offline-Teil sind umfangreiche Exporte und Importe zwischen Kallías und dem Partnersystem notwendig, die 2007 konzipiert, erprobt und optimiert wurden. Während der etwa zweijährigen Erfassungsphase sollen die Unterschiede der beiden Datenbanken möglichst gering bleiben. Um Fehlerquellen auszuschließen wurden vor Beginn der Erfassungsarbeiten verschiedene Einspielungen und Bereinigungen in Kallías durchgeführt und technisch betreut: 1. Die Personennamen in Kallías wurden mit der Zentralkartei für Autographen (ZKA) in Berlin abgeglichen. Dabei wurden ca. 60.000 Namen in Kallías neu angelegt. 2. Etwa 25.000 Datensätze wurden aus dem Südwestdeutschen Bibliotheksverbund eingespielt.

Ebenfalls aus der ZKA wurden 237.000 Datensätze übernommen, die Marbacher Handschriften beschreiben. Die Qualität der in Berlin konvertierten Datensätze machten allerdings verschiedene Bereinigungs- und Anreicherungsarbeiten notwendig, die zum Teil durch Datenbank-Operationen erfolgen konnten, zum Teil als Projekt noch andauern. Der erhebliche Zuwachs an Handschriften-Nachweisen ist deshalb zunächst nur im Dienstbetrieb, noch nicht im Benutzer-OPAC sichtbar. Der Zuwachs an Nachweisen, die im interaktiven Kallías-Dialog geschaffen wurden, betrug 2007 58.896 Objekte (Vorjahr: 64.290).

Auch für Los 2 der Retrokonversion wurde eine Datenbank für die Qualitätssicherung und Verwaltung der Online- und Offline-Lieferungen geschaffen, deren Komplexität die der Scanphase nochmals deutlich übertrifft. Qualitätsanforderungen der Ausschreibung lassen sich damit automatisiert prüfen. Für die Kriterien, die intellektuell überprüft werden müssen, werden mengengerechte Stichproben nach dem AQL-Industriestandard gebildet und den Bearbeiterinnen der Bibliothek in einem komfortablen Interface präsentiert. Ebenfalls für eine leichtere Kontrolle wurden die 1,3 Mio. Scans als Multimediaobjekte eingespielt, die mit den dazugehörigen Titelaufnahmen verknüpft werden. Für die Qualitäts- und Dublettenprüfung in Kallías wurden weitere Verfahren zur komfortablen Selbstauskunft entwickelt.

Typo3, das Content-Management-System (CMS) für den Web-Auftritt des Hauses, wurde im Frühjahr auf eine Version aktualisiert, mit der das im Vorjahr entwickelte Workspace- und Workflowkonzept umgesetzt werden konnte. Damit ist die dezentrale und dennoch koordinierte Pflege von Inhalten möglich. Während des gesamten Jahres wurde der Webauftritt kontinuierlich verbessert; besonders im Bereich des Shopsystems wurden einige Usability-Probleme beseitigt. 2007 wurde auch das Intranet-Angebot für Benutzer und Mitarbeiter auf dem Campus auf Typo3 umgestellt.

Durchschnittlich 140.610 Seitenzugriffen (Pageviews) erfolgten pro Monat auf das externe Webangebot des DLA Marbach (Vorjahr 131.687). Der Kallías-OPAC verzeichnete mit rund 154.000 Suchanfragen (alle Zugriffsarten) erneut einen deutlichen Zuwachs (Vorjahr rund 119.000). Erstmals ist es auch OPAC-Benutzern via Internet möglich, Bestellungen aufzugeben.

Die Ausstattung mit PCs wuchs um 10 Arbeitsplätze auf 198, weitere 30 PCs und fünf Laptops wurden als Ablösung beschafft. Einschließlich der M3s und der

speziellen Mediengeräte in den Museen betreut das EDV-Referat nun insgesamt 260 Clients. Die Aufstellung neuer PCs konnte 2007 nur beginnen, da zuvor die aufwendige Entwicklung einer neuen Standard-Konfiguration mit aktuellen Programmen (auch zunehmend Open Source) abgeschlossen werden mußte, einschließlich des Aufbaus einer lokalen Infrastruktur für kryptographische Zertifikate, die von neueren Office-Versionen benötigt werden.

Mit einer Verfügbarkeit von 99,49 % lag der EDV-Betrieb im Rahmen des Vorjahres (99,46 %). Zwei außergewöhnliche Vorfälle sind zu verzeichnen: Ein Ausfall sämtlicher Netzwerkdrucker und eine verdeckte Fehlfunktion des E-Mail-Systems, bei dem erstmals einige ausgehende E-Mails verloren gingen und nicht mehr rekonstruiert werden konnten.

Sicherheitsrelevante Vorfälle gab es nicht. Der Virenscan eingehender E-Mails wurde 2007 an unseren Internet-Provider BelWü abgegeben, so daß hier kein statistisches Material mehr vorgelegt werden kann.

Die EDV-Ausstattung im Literaturmuseum der Moderne (LiMo) ging 2007 allmählich in einen Alltagsbetrieb über. Filterwechsel der Projektoren und Justage der Barcode-Einheiten am Stilus-Würfel gehören hier zu den häufigen Routinearbeiten. Betrieb und Software der M3s und des zugehörigen Redaktionssystems wurden das Jahr über weiter optimiert. Leider stellte sich Ende 2007 heraus, daß die internen Akkus der M3s bereits verschlissen waren, weshalb ein Austausch eingeleitet wurde. Die internen Speicher wurden aufgerüstet, um Platz für ein englisches Führungsprofil zu schaffen.

Weitere Arbeiten im Berichtsjahr betrafen 1. die Begleitung der IT-Planungen für die Innensanierung des SNM, 2. die Anbindung des LiMo-CMS an die zentrale, LDAP-basierte EDV-Benutzerverwaltung, 3. die Entwicklung einer Web-basierten Exponat-Datenbank für die Jahresausstellung *Ordnen*, 4. die neue Mitgliedschaft des EDV-Referenten in der Arbeitsgruppe »Kooperative Langzeitarchivierung« in dem Projekt Nestor II, 5. die Aktualisierung der Buchhaltungssoftware »Profiskal«, 6. Ergänzung der Bildverwaltung in der Fotostelle durch die selbstentwickelte Datenbankanwendung »FiFo« für eine schnellere Recherche, 7. die Einbindung von außergewöhnlich vielen CD-ROMs im Intranet für Mitarbeiter und Benutzer, 8. den wiedergeschaffenen Zugang zur Logistikzentrale der Polizei des Landes als günstiges Einkaufsportal, 9. die konzeptionelle Vorbereitung eines rationelleren, sicheren Datenaustausches zwischen Verwaltung und Geldinstituten, 10. die Einrichtung einer Fachdatenbank, einer Mailingliste und einer Portalseite für das Klebebandprojekt Ernst Jünger.

Das Ziel einer kontinuierlichen EDV-Qualifizierung wurde weiter verfolgt. Die bewährte »Stunde mit der Maus« im EDV-Schulungsraum fand 16 mal statt, 10 Termine davon wurden vom EDV-Referat übernommen. Darüber hinaus gab es fünf weitere Schulungen und Präsentationen zu speziellen Themen.

Bauangelegenheiten und Haustechnik. a) Haustechnik/Bestand. Im Jahr 2007 wurde der Bereich personell umstrukturiert. Gleichzeitig wurde eine computergestützte Verwaltung für den Workflow der vielen Vorgänge eingeführt.

Dazu gehören die Betreuung von 57 Wartungsverträgen und ca. 80 Reparaturen. Im gesamten Areal wurden 2007 450 Leuchten gewechselt. An größeren Pro-

jekten ist zu nennen: 1. die Sanierung der Sprinkleranlage im DLA inklusive Ertüchtigung der Steuerung, 2. Vorbereitungen zur Erneuerung der BMA und EMA im DLA, 3. Änderung bzw. Anpassung der Klimaanlagen 13 im Bereich Vorordnung Handschriftenmagazin, 4. Ausbau des Bibliotheksmagazins V und Einbau von elektrischen Rollregalen, 5. Instandsetzung bzw. Sanierung des Kamins im Collegienhaus, 6. Planung und Durchführung der Generalreparatur der DLA-Kältemaschinen, 7. technische Unterstützung bei der Erneuerung der Medientechnik im Humboltsaal, Kilian-Steiner-Saal und im Tagungsraum 3, 8. fachliche Unterstützung bei dem Projekt der Verwaltung »Dachsanierung des DLA-Neubaus«.

b) Literaturmuseum der Moderne. Beim Literaturmuseum der Moderne sind noch einige wenige Mängel offen, so z.B. die Einregulierung der Klimaanlage, die Funktion der Eingangstür und die Markisenanlage.

c) Innensanierung des Schiller-Nationalmuseums. 2006 wurden die Planungsunterlagen bei den Zuwendungsgebern eingereicht (Z-Bau) und wurden 2007 von den Zuwendungsgebern geprüft. Die Baugenehmigung wurde am 30.4.2007 erteilt, die Bewilligung der Zuwendungsgeber erhielt die Deutsche Schillergesellschaft am 29.11.2007.

Arbeitsstelle für computergestütztes Editionswesen. Seit 2007 ist die Arbeitsstelle für computergestützte Edition institutionelles Mitglied der TEI. Der Leiter der Direktionsabteilung hat an der TEI-Members-Meeting in College Park/USA teilgenommen.

Der Leiter der Direktionsabteilung vertritt das DLA im Ausschuß und als EDV-Koordinator der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition. In diesen Funktionen war er bei der Auswahl der Beiträge für die 2008 stattfindende Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft beteiligt.

Hybrid-Edition des Tagebuches von Harry Graf Kessler. 2007 erschien Band VII (1916-1918). Die Arbeiten an Band V und VIII wurden fortgesetzt. Neben der Editionstätigkeit hat das Team auch 2007 eine Vielzahl schriftlicher Anfragen beantwortet und die Betreuung von Wisschaftlerinnen und Wissenschaftlern übernommen, die in Marbach Recherchen zu Kessler durchführten. Dazu gehörte auch die Betreuung von Friedrich Rothe, der eine neue Kessler-Biographie vorbereitete, sowie die Unterstützung einer Kessler-Veranstaltung durch Bundesfinanzminister Steinbrück in Berlin.

Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten in Baden-Württemberg

Jacob Picard Gedenkstätte im Rathaus Wangen (Eröffnung am 16. September 2007). Am Bodensee wurde im Spätsommer 2007 im alten Rathaus des Öhninger Ortsteils Wangen in Trägerschaft des FORUM ALLMENDE eine Dauerausstellung zu Jacob Picard eröffnet. Picard, der bedeutendste auf der Höri geborene Dichter, Chronist des südwestdeutschen Landjudentums, erblickte 1883 in Wangen das Licht der Welt, überlebte den Holocaust im Exil, kehrte 1958 nach Deutschland zurück und starb 1964 in Konstanz.

Wangen gehörte zu den sogenannten *Judendörfern,* in denen ein halbbäuerliches, selbstbewußtes und heimatverwurzeltes Judentum gemeinsam mit der

deutschen Bevölkerung lebte. Die Besonderheiten dieser jüdischen Existenz literarisch ausgestaltet zu haben, macht Picards besondere Stellung innerhalb der deutschen und der jüdischen Literatur aus. Die Ausstellung, die durch ihre Platzierung im Wangener Bürgerbüro gut zugänglich ist und die auch in den regionalen Schul- und Bildungsbetrieb integriert wird, skizziert zudem Möglichkeiten und Verluste jüdischen Lebens im 20. Jahrhundert am Beispiel der Geschichte der christlich-jüdischen Landgemeinde Wangen.

Marbacher Schaufenster: Im Marbacher Schaufenster der Stadtbücherei Stuttgart sind 2007 die *Spuren*-Themen *Hugo von Hofmannsthal in Stuttgart, Nicolas Borns Jahr in Nürtingen* und *Jakob van Hoddis in Tübingen* sowie *Der Wolfsbrunnen bei Heidelberg als literarischer Ort* vorgestellt worden; im Marbacher Schaufenster der Stadtbücherei Heilbronn die Themen *Jakob van Hoddis in Tübingen, Spuren am Bodensee* sowie *Der Wolfsbrunnen bei Heidelberg als literarischer Ort*.

Spuren-Abende: In den Stadtbibliotheken Heilbronn (20. November 2007) und Stuttgart (26. November 2007) stellte der Autor Oliver Fink das *Spuren*-Heft 77 vor: *Der Wolfsbrunnen bei Heidelberg als literarischer Ort*. In der Stadtbibliothek Heilbronn wurde darüber hinaus das Heft 74, *Jakob van Hoddis in Tübingen, 1922-1927 (*20. März 2007), vom Autor Manfred Koch präsentiert.

An literarische Museen und Gedenkstätten in Baden-Württemberg gingen im Jahr 2007 *Zuwendungen* in Höhe von rund € 26.000,–, außerdem konnten literarische Veranstaltungen in diesen Museen mit rund € 36.000,– gefördert werden. Es wurden 83 Ortstermine in literarischen Museen in 65 Orten wahrgenommen.

Für die mehr als 90 Orte im ›Literaturland Baden-Württemberg‹ wurde zudem ein Logo entwickelt, das bei der Außendarstellung der Museen, in Publikationen und im Internet Einsatz findet.

Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik

Konzipiert, vorbereitet und durchgeführt wurde die 3. Internationale Marbacher Sommerschule: ›Literatur denken! Theorie-Experimente 1945-1989‹, 15. Juli – 3. August 2007. 20 Nachwuchswissenschaftler aus Ägypten, Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Italien, Kamerun, Rußland, Schweiz, Slowakei, Togo, Türkei, Ungarn und USA arbeiteten zusammen mit Gastdozenten an den Beständen. Die Sommerschule 2007 fand in Kooperation mit der Universität Stuttgart, der University of Wisconsin, Madison, und dem DAAD statt, wurde vom Bundesbeauftragten für Kultur und Medien gefördert und und war eine Veranstaltung des Deutschen Literaturarchivs Marbach im Jahr der Geisteswissenschaften. Die Schirmherrschaft hatte Ministerin Annette Schavan, Bundesministerium für Bildung und Forschung.

Bewilligt wurde ein Kooperationsprojekt mit dem Konstanzer Exzellenzcluster EXC 16 ›Kulturelle Grundlagen von Integration‹ zur Erschließung und Erforschung der Bestände aus dem Kontext der Forschungsgruppe ›Poetik und Hermeneutik‹. Als Projektmitarbeiterin konnte Julia Wagner, Universität Konstanz, eingestellt werden.

Die Erwerbung von Germanistennachlässen und wissenschaftlichen Archiven

gehen in den Bericht der Handschriftenabteilung ein. Erschlossen wurden unter anderem folgende Bestände: Hans Robert Jauß, Erich von Kahler, Hans Kaufmann, D. E. Sattler, Redaktionsarchiv *alternative*.

Im Jahr 2007 erhielten folgende Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ein Marbach-Stipendium: Bircsák, Anikó (Budapest, 2 Monate, Graduiertenstipendium, Projektthema: »Mythisierende Konzeptionen in den ungarischen Romanen der 30er und 40er Jahre des 20. Jahrhunderts. Die Wirkung der Mythosauffassung von Karl Kerényi«), Cygan, Dorota (Berlin und Breslau, Graduiertenstipendium, 2 Monate, Projektthema: »Die Rezeption europäischer und amerikanischer Literatur im Dritten Reich«), Ehmer, Andreas (Karlsruhe, Graduiertenstipendium, 1 Monat, Projektthema: »Die Bibliothek von Rudolf Pannwitz«), Erdle, Birgit (Sussex, Postdoktorandenstipendium, 2 Monate, Projektthema: »Hans Rössners Korrespondenz«), Gawron, Agnieszka (Konskie, Graduiertenstipendium, 1 Monat, Projektthema: »Der Briefwechsel zwischen Carl Hauptmann und Martha Hauptmann in den Jahren 1908-1909)«, Giblak, Beata (Nysa, Graduiertenstipendium, 1 Monat, Projektthema: »Max Herrmann-Neiße. Leben, Werk, Rezeption«), Has-Ellison, John Trygve (Dallas, Postdoktorandenstipendium, 1 Monat, Projektthema: »Janus-faced Modernity: German Nobles and the Shaping of Fin-de-siècle Artistic Modernism 1890-1914«), Hornik, Karoline (München, Graduiertenstipendium, 4 Wochen, Projektthema: » Gustav Schwabs *Schönste Sagen des klassischen Alterthums.* Mythos zwischen Nation und Religion«), Jacobi, Rainer M.E. (Aue, Postdoktorandenstipendium, 2 Monate, Projektthema: »Briefwechsel Dolf Sternberger und Viktor von Weizsäcker«), Joly, Marc (Paris, Elias-Graduiertenstipendium, 2 Monate, Projektthema: »La réception de l'œuvre de Norbert Elias en France«), Kiehne, Anika (Downingtown, Graduiertenstipendium, 1 Monat, Projektthema: »Von der Autorschaft zur Redaktion: Frauen und Periodika im 18. Jahrhundert«), Klein, Judith N. (Osnabrück, Vollstipendium, 1 Monat, Projektthema: »Spinoza-Werkausgabe«), Klessinger, Hanna (Bad Kreuznach, Marbach-Kollegstipendium, 1 Monat, Projektthema: »Zur Lyrik-Rezeption im Merkur (1947-1957)«), König, Peter (Heidelberg, Vollstipendium, 4 Monate, Projektthema: »Zur Vorgeschichte, Begründung und Zielsetzung des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie* und des *Dictionary of Fundamental Terms of Philosophy & Political Thought*«), Lazarescu, Mariana-Virginia (Bukarest, Postdoktorandenstipendium, 1 Monat, Projektthema: »Auswahl repräsentativer Briefe von Hugo von Hofmannsthal und Übersetzung ins Rumänische«), Löffler, Jörg (Tübingen, Vollstipendium, 2 Monate, Projektthema: »Der Nachlaß von Beda Allemann: *Hölderlin-Studien*«), Lomtev, Denis (Moskau, Postdoktorandenstipendium, 6 Wochen, Projektthema: »August Friedrich Ferdinand von Kotzebue in Rußland«), Nadzieja, Pawel (Breslau, Graduiertenstipendium, 3 Monate, Projektthema: »Wolfgang Menzel (1798-1873). Versuch einer monographischen Gesamtdarstellung«), Nebrig, Alexander (Berlin, Postdoktorandenstipendium, 1 Monat, Projektthema: »Der Formdiskurs zwischen 1900 und 1933. Zum Verhältnis von Philologie und literarischer Avantgarde in Kaiserreich und Weimarer Republik«), Neufert, Sven (Bonn und Florenz, Graduiertenstipendium, 1 Monat, Projektthema: »Theater als Tempel. Völkisch nationales Drama und Theater als Medium«), Picker, Marion (Carlisle, Pennsylvania, Post-

doktorandenstipendium, 1 Monat, Projektthema: »Gerechtigkeit und Medialität: über die ethische und politische ›Wirksamkeit‹ der Literatur in der deutsch-jüdischen Intellektuellengeneration«), Reinisch, Jutta (Berlin, Graduiertenstipendium, 4 Monate«, Projektthema: »Randzeichnungen«), Sbarra, Stefania (Ferrara, Postdoktorandenstipendium, 1 Monat, Projektthema: »Heinrich Manns Tätigkeit als Essayist und Publizist von 1893-1919«), Steiner, Melanie (Ithaca, Graduiertenstipendium, 2 Monate, Projektthema: »The Ethics of Affect. The *Ressentiment* in German Post-1945 Literatur«), Surowska, Barbara (Warschau, Vollstipendium, 2 Monate, Projektthema: »Tagebücher Kafkas mit kritischen Anmerkungen«, Szabó, László (Veszprém, Postdoktorandenstipendium, 2 Monate, Projektthema: »Rudolf Pannwitz – Ein Bekämpfer des europäischen Nihilismus«), Tourlamain, Guy (Berlin, Marbach-Kollegstipendium, 4 Monate, Projektthema: »Völkisch-nationalistische Schriftsteller und deutsche politische Kultur zwischen 1945 und 1960«), Weiler, Sylvia (Brüssel, Graduiertenstipendium, 2 Monate, Projektthema: »Jean Amérys Gedächtnisphilosophie und ihre Rezeption in der deutschsprachigen Literatur und der deutschen Öffentlichkeit. Ein Paradigma des westdeutschen Auschwitz-Diskurses«), Zach, Matthias (Empfingen, Graduiertenstipendium, 1 Monat, Projektthema: »Untersuchung zu Paul Celans Shakespeare-Übertragungen«)

Museumspädagogische Arbeit mit Schulen

Nicht zufällig ist ein Großteil des Schulprogramms im Berichtsjahr mit dem Namen Franz Kafka verbunden. Die (Wieder)Lektüre seines Romans *Der Process* in allen Gymnasien Baden-Württembergs und dessen Festlegung als Prüfungsthema im Abitur haben die Marbacher Lehrerfortbildung in vielfältiger Hinsicht geprägt.

Unser Ziel, möglichst bedeutsame Kafka-Interpreten aus der Germanistik mit den Erfordernissen des Deutschunterrichts zu konfrontieren, hat Ausdruck in zwei Seminaren gefunden, die von jeweils 120 Lehrerinnen und Lehrern besucht waren: Peter-André Alt von der FU Berlin trug am 8. Februar Deutungsthesen aus seiner großen Kafka-Biografie vor und ermutigte im regen Nachgespräch die Lehrer, Kafkas Texte im Deutschunterricht nicht nur als Deutungsanlässe, sondern als Exempla des Nachdenkens zu nutzen. Am 28. November kam Detlef Kremer, Universität Münster, nach Marbach und sprach über »das Unterfutter« des *Process* – die Sexualität und Kafkas Vorstellung der Reinheit, die im Schreiben und der Schrift zu gewinnen sei. Weitere, eher einführende Kafka-Fortbildungen fanden am 17. Januar für die allgemeinen Gymnasien und am 28.Februar und am 6. März für die beruflichen Gymnasien statt. In einer Lesung für Schüler stellte Alois Prinz am 25. April seine eigens für Jugendliche verfaßte Kafka-Biografie vor.

Wie jedes Jahr bot Marbach auch 2007 wieder den Realschulen ein Podium: Welche Bücher, in denen literarischer Anspruch und Unterrichtstauglichkeit eine leserfreundliche Verbindung eingehen, könnten etwa in den zehnten Klassen gelesen werden? Die Bücher von Alex Capus vermögen diese Frage leicht zu beantworten und der Autor bekräftigte am 14. März in Lesung und Gespräch diese besondere literarische Qualität.

Überraschend groß war der Zuspruch zu einer Fortbildung am 26. September über *Die Räuber*, eigentlich wäre anzunehmen gewesen, daß sich gerade bei Schillers Erstlingsdrama der Informationsbedarf erschöpft, aber vor allem für viele junge Lehrer bietet Marbach nicht selten die erste Begegnungsmöglichkeit mit diesem Autor.

Vom 15. bis 18. Oktober wählte die Berkenkamp Stiftung in Essen Marbach als Tagungsort für ihr Preisträgerseminar, zu dem alljährlich hochbegabte Essay-Autoren aus nordrhein-westfälischen Gymnasien eingeladen sind. Ein Schreibseminar mit dem Lyriker Nico Bleutge zählte zu den Höhepunkten des Programms.

Selbstverständlich wurde auch 2007 wieder vielen Schulgruppen Gelegenheit geboten, in den Tagungsräumen Literaturseminare erleben zu können, denen sich Einblicke in den Archivbetrieb anschlossen. Gleiches galt Lehrergruppen, u.a. aus Polen und China. Am glücklichsten finden Schule und Marbach zueinander, wenn Schülerinitiativen ins Archiv münden. So zog eine Schülergruppe aus dem Friedrich-Eugens-Gymnasium Erkundigungen über Otto Güntter ein, der einstmals ein Schüler dieser Anstalt war, und ein Deutschkurs von der Kaufmännischen Schule in Offenburg konzipierte nach einem Besuch der Schillerhöhe in der Schulaula eine Ausstellung unter dem Titel »Kafkas Labyrinthe«, die mit Marbacher Hilfe eröffnet wurde.

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit

Im Jahr 2007 informierte die Pressestelle die Medien mit insgesamt 105 Pressemitteilungen über die Arbeit des Deutschen Literaturarchivs Marbach. Von diesen Meldungen entfielen 60 auf die Ankündigung von Vorträgen, Lesungen, Tagungen und Führungen, 16 auf Erwerbungen, 8 auf institutionelle Mitteilungen der DSG (mäzenatische Hilfe, Innensanierung des Schiller-Nationalmuseums, Preise für das Literaturmuseum der Moderne, die Evaluation des DLA durch den Wissenschaftsrat, die Schillerrede usw.), 7 auf Ausstellungen, 7 auf Publikationen, 4 auf Meldungen der Bibliothek (Retrokonversion, Erschließung), 2 auf Stipendien und eine auf Merchandising des Museums. Von den Notizen aus der Handschriftenabteilung erregte die Vermeldung neu erworbener Briefe von Nelly Sachs, eines Briefs von Friedrich Schiller an Gottfried Körner, der Nachlaß des Schriftsteller Rudolf G. Binding und die Ankunft des ersten Teils des Vorlasses von Martin Walser die größte Aufmerksamkeit.

2007 wurden sieben Pressekonferenzen und Ausstellungsrundgänge angeboten, zu denen zwischen 30 (bei der Eröffnung der Ausstellung »Ordnung. Eine unendliche Geschichte«) und 15 Medienvertreter (bei der Jahres-Pressekonferenz im Januar 2007) erschienen. Darüber hinaus waren im Jahr 2007 zahlreiche Journalisten zu den von Marbach oder Gastveranstaltern angebotenen Tagungen, Lesungen und Vorträgen zu Gast oder kamen zu Einzelgesprächen ins Deutsche Literaturarchiv. Etwa 30 Print- und 35 Hörfunk- und Fernsehjournalisten kamen im vergangenen Jahr zu Hintergrund- und Einzelgesprächen nach Marbach, etwa 20 Fotografen aus China, Europa und ganz Deutschland reisten an, um das Literaturmuseum der Moderne zu fotografieren. Am Telefon und per Mail wurden durch-

schnittlich fünf bis zehn Fragen von Journalisten, Kooperationspartnern, Tourismus- und Marketingabteilungen oder Besuchern des Deutschen Literaturarchivs pro Tag beantwortet, wobei der Schwerpunkt deutlich auf den Monaten Januar, März und Juni und Oktober/November lag, d.h. mit den Ausstellungseröffnungen korrespondierte. Insgesamt wurden in der Pressestelle rund 2640 Auskünfte erteilt.

Für die Öffentlichkeitsarbeit (Außenwerbung für Ausstellungen, Produktion und Versand von Plakaten, Verteilerpflege usw.) standen im Jahr 2007 wieder 33.000 Euro zur Verfügung, die sich auf PR-Maßnahmen für Ausstellungen, Tagungen, Stipendien, die Innensanierung des Schiller-Nationalmuseums verteilten. Seit dem Jahr 2005 gab es für Öffentlichkeitsarbeit keine Drittmittel mehr, so daß Außenwerbung nur in bescheidenem Umfang möglich ist. Die Öffentlichkeitsarbeit wird von Kooperationen, einzelnen touristischen Angeboten und Marketing-Maßnahmen ergänzt (darunter »Schule unterwegs«, Messekooperationen mit dem ZVAB, eine Medienpartnerschaft mit dem SWR und die Teilnahme am Landesfamilienpaß).

Die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit koordinierte 2007 außerdem Archivführungen sowie Informationsveranstaltungen über das Deutsche Literaturarchiv an Hochschulen. Im Archiv empfingen die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter 97 Gruppen. Insgesamt 1963 Gäste von Universitäten, Schulen, Institutionen und Verlagen, aber auch Mäzenen und Rotary-Clubs nahmen an diesem Angebot teil. Im Rahmen der so genannten »Inneren Mission« war das DLA 2007 an insgesamt sieben Universitäten in Seminaren und Vorlesungen zu Gast, unter anderem auch beim Germanistentag 2007. Einige Dozenten kamen im Anschluß an die Präsentationen mit Studentengruppen nach Marbach.

PERSONELLE VERÄNDERUNGEN IM JAHR 2007

a) neu eingestellt wurden am

01.01.2007	Bergdolt, Petra	Sachbearbeiterin
01.01.2007	Maier, Saskia	Wissenschaftliche Hilfskraft
01.01.2007	Schneider, Katharina	Wissenschaftliche Volontärin
01.01.2007	Stumpff, Tanja	Wissenschaftliche Volontärin
01.01.2007	Waldheim, Melanie	Wissenschaftliche Hilfskraft
15.02.2007	Näfelt, Lutz	Wissenschaftliche Hilfskraft
01.03.2007	Eschenbach, Gunilla	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
01.07.2007	Müller, Karin	Sekretärin
01.07.2007	Strittmatter, Ellen	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
09.07.2007	Otto, Viviane	Studentische Hilfskraft
01.09.2007	Horn, Karl-Heinz	Aufsichtsdienst Museum
01.09.2007	Vetter, Astrid	Diplom-Bibliothekarin
01.10.2007	Dr. Ajouri, Philip	Wissenschaftlicher Mitarbeiter
01.10.2007	Käthow, Stephanie	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
01.10.2007	Treinen, Ramona	Diplom-Bibliothekarin
01.10.2007	Wilsberg, Monika	Sachbearbeiterin
01.11.2007	Reinhold, Melanie	Diplom-Bibliothekarin

b) ausgeschieden sind am

31.04.2007	Kunkel, Herbert	Aufsichtsdienst Museum
30.06.2007	Baudisch, Christian	Wissenschaftlicher Mitarbeiter
30.06.2007	Berger, Margit	Sekretärin
30.06.2007	Hack, Magdalena	Wissenschaftliche Hilfskraft
30.06.2007	Liebendörfer, Pit	Angestellter
30.06.2007	Maier, Saskia	Wissenschaftliche Hilfskraft
30.06.2007	Wahl, Erich	Fahrer
30.06.2007	Waldheim, Melanie	Wissenschaftliche Hilfskraft
03.08.2007	Otto, Viviane	Studentische Hilfskraft
31.08.2007	Dr. Fischer, Bernhard	Wissenschaftlicher Mitarbeiter
31.08.2007	Fries, Ingeborg	Restauratorin
31.08.2007	Weber, Marianne	Sachbearbeiterin
30.09.2007	Bokesch, Johann	Aufsichtsdienst Museum
30.09.2007	Fladerer, Anne	Aufsichtsdienst Museum
30.09.2007	Mucha, Gabriele	Sachbearbeiterin
14.10.2007	Dr. Dutt, Carsten	Wissenschaftlicher Mitarbeiter
15.12.2007	Dr. Reinthal, Angela	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
15.12.2007	Dr. Schuster, Jörg	Wissenschaftlicher Mitarbeiter
31.12.2007	Dr. Ajouri, Philip	Wissenschaftlicher Mitarbeiter
31.12.2007	Hetterich, Jochen	Sachbearbeiter

ANSCHRIFTEN DER JAHRBUCH–MITARBEITER

Prof. Dr. Dr. hc. Wilfried Barner, Georg-August-Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen

Dr. Gabriele von Bassermann-Jordan, Trautweinstraße 3, 81377 München

Prof. Dr. Hermann Bausinger, Moltkestraße 77, 72762 Reutlingen

Prof. Dr. Dieter Borchmeyer, Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar, Hauptstraße 207-209, 69117 Heidelberg

Michael Buchholz, M.A., Magdalenenstraße 31, 49082 Osnabrück

Dr. Jan Bürger, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

Prof. Dr. Jörg Drews, Universität Bielefeld, Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft, Postfach 100131, 33501 Bielefeld

Priv. Doz. Dr. Frank Druffner, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

Dr. Carsten Dutt, Rupprecht-Karls-Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar, Hauptstraße 207-209, 69117 Heidelberg

Direktor Dr. Bernhard Fischer, Goethe- und Schiller-Archiv, Hans-Wahl-Straße 4, 99425 Weimar

Dr. Norman P. Franke, The University of Waikato, Department of Humanities, Private Bag 3105, Hamilton 3240 / New Zealand

Prof. Dr. Harald Hartung, Rüdesheimer Platz 4, 14197 Berlin

Dr. Torsten Hoffmann, Georg–August–Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen

Dr. Stephan Jaeger, Assistant Professor of German, University of Manitoba, Department of German & Slavic Studies, 326 Fletcher Argue Building, Winnipeg, MB R3T 5V5 / Canada

Dr. Paul Kahl, Georg-August-Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen

Prof. Dr. Stefan Keppler, Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin

Marcel Lepper, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

Prof. Dr. Christine Lubkoll, Universität Erlangen-Nürnberg, Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturgeschichte, Bismarckstraße 1 B, 91054 Erlangen

Dr. Beatrice von Matt, Hermikonstraße 50, 8600 Dübendorf / Schweiz

Hermann Moens, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

Dr. Helmuth Mojem, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

Dr. Rainer Moritz, Literaturhaus Hamburg, Schwanenwik 38, 22087 Hamburg

Prof. Dr. Barbara Neymeyr, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar II, Postfach, 79085 Freiburg

Dr. Regina Nörtemann, Maybachufer 26, 12047 Berlin

Prof. Dr. Ernst Osterkamp, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Hegelplatz 2, 10099 Berlin

Angelika Overath, Bügl Süt 157, 7554 Sent / Schweiz

Prof. Dr. Ulrich Raulff, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

Dr. Nicolai Riedel, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

Priv.-Doz. Dr. Peter Philipp Riedl, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar II, Platz der Universität 3, 79085 Freiburg

Dr. h.c. Henning Ritter, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Ressort Geisteswissenschaften, 60267 Frankfurt/M.

Dr. Johannes Saltzwedel, Der Spiegel, Sonderthemen, Brandswiete 19, 20457 Hamburg

Dr. Gabriele Sander, Universität Wuppertal, Germanistik, Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Gaußstraße 20, 42119 Wuppertal

Prof. Dr. Peter Sprengel, Freie Universität Berlin, Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin

Prof. Dr. Martin Stern, Angensteinerstraße 29, 4052 Basel / Schweiz

Dr. Uwe Wittstock, Kulturkorrespondent Die Welt, Lessingstraße 4, 61118 Bad Vilbel

IMPRESSUM

JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT
INTERNATIONALES ORGAN FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

Das *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* ist ein literaturwissenschaftliches Periodikum, das vorwiegend Beiträge zur deutschsprachigen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart veröffentlicht. Diese Eingrenzung entspricht den Sammelgebieten des Deutschen Literaturarchivs Marbach, das von der Deutschen Schillergesellschaft e.V. getragen wird. Arbeiten zu Schiller sind besonders willkommen, bilden aber naturgemäß nur einen Teil des Spektrums. Weitere Gebiete, denen ein verstärktes Interesse gilt, sind die Geschichte der Germanistik (der sich auch eine Marbacher Arbeitsstelle widmet) und die deutschsprachige Literatur seit 1945. Darüber hinaus ist es ein Ziel des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft*, wichtige unveröffentlichte ›Texte und Dokumente‹ zu publizieren. Außerdem werden regelmäßig ›Diskussionen‹ über aktuelle Probleme der Literaturwissenschaft und der Literaturbeschäftigung geführt sowie – vom Jahrgang 2000 an – eine jährliche Bibliographie zu Schiller geboten, die die bisher im vierjährigen Turnus erschienene ersetzt.

Herausgeber

Prof. Dr. Dr. h.c. Wilfried Barner, Universität Göttingen, Seminar für deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen – Prof. Dr. Christine Lubkoll, Universität Erlangen–Nürnberg, Institut für Germanistik, Bismarckstraße 1 B, 91054 Erlangen – Prof. Dr. Ernst Osterkamp, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin – Prof. Dr. Ulrich Raulff, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.

Redaktion

Albrecht Bergold, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach a.N. / *Anschrift für Briefpost* Postfach 1162, 71666 Marbach a.N. / *Tel.* (++49) 07144/848-406 / *Fax* (++49) 07144-848-299 / *E-mail* Albrecht.Bergold@dla-marbach.de / *Internet* http://dlanserv.dla-marbach.de:81/veroeff/jahrb.html

Allgemeine Hinweise

Redaktionsschluß für Jg. 53/2009: 1. Februar 2009 · Das *Jahrbuch* umfaßt in der Regel ca. 500 bis 550 Seiten und erscheint jeweils zum 1. Dezember des laufenden Jahres · Das *Jahrbuch* ist zum Preis von € 24,60 über den Buchhandel zu beziehen, für Mitglieder der Deutschen Schillergesellschaft e.V. (Postfach 1162, 71666 Marbach a. N.) ist der Bezugspreis im Mitgliedsbeitrag enthalten (weitere Exemplare

können zum Preis von 19,45 bei der Deutschen Schillergesellschaft bezogen werden) · Alster Werkdruck–Papier von Geese, 100 % chlor– und säurefrei.

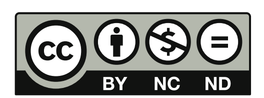
Hinweise für Manuskript-Einsendungen

Auszüge aus dem *Merkblatt* für die Mitarbeiter des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft* (kann bei der Redaktion angefordert werden): In das *Jahrbuch* werden nur *Originalbeiträge* aufgenommen, die nicht gleichzeitig anderen Organen des In- oder Auslandes angeboten werden. Für unaufgefordert Eingesandtes kann keine Haftung übernommen werden; eine Rücksendung erfolgt nur, wenn Rückporto beilag. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen. Jeder Verfasser erhält *1 Belegex.* und *15 Sonderdrukke* seines Beitrags kostenlos (bei Diskussionsbeiträgern: *1 Belegex.* und *5 Sonderdrucke* des Diskussionsteils).

Das Manuskript ist per *E-mail* oder auf *Diskette bzw. CD* (Word-Format) einzureichen. Der *Umfang* des ausgedruckten Manuskripts sollte in der Regel bis zu *20-25* (maximal *30) Manuskript*–Seiten (DinA 4, Zeilenabstand 1 1/2) umfassen. Sind *Abbildungen* gewünscht, sollten die *reprofähigen* bzw. *die digitalisierten Vorlagen* (300 dpi), die *Quellenangaben* und *Bildunterschriften* sowie die *Abdruckgenehmigungen* bis Ende März in der Redaktion vorliegen (evtl. entstehende Kosten für Sonderwünsche und / oder für Rechte gehen zu Lasten des Beiträgers). *Änderungen*, vor allem bei Rechtschreibung, Interpunktion, Literaturangaben, Lesarten oder Abkürzungen, *behält sich die Redaktion aus Gründen der Einheitlichkeit vor.*

Rechtliche Hinweise

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA031
mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung
im Open Access bereitgestellt.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Aldus
ISBN 978-3-8353-0321-8
ISSN 0070-4318
DOI https://doi.org/10.46500/83530321